شرح شوق

دکتر سعید حمیدیان

شرح و تحلیل اشعار حافظ

جلد سوم

غزلهای ۹۳ تا ۲۱۷

سلسله انتشارات ـ ۱۶۰۸
ادبیات ـ ۲۲۳
شرح و تفسیر ـ ۱۶



نشرقطره

سرشناسه:	حمیدیان، سعید، ۱۳۲۴ـ
عنوان قراردادی:	دیوان. شرح و تحلیل
عنوان و نام‌پدیدآور:	شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ / سعید حمیدیان
مشخصات ناشر:	تهران: نشرقطره، ۱۳۸۹ ـ ۱۳۹۱
مشخصات ظاهری:	۵ ج.
فروست:	سلسله انتشارات ـ ۱۶۰۸. ادبیات ـ ۲۲۳. شرح و تفسیر ـ ۱۶
شابک دوره:	978-600-119-229-6
شابک جلد دوم:	978-600-119-610-2
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
یادداشت:	ج. ۲ (چاپ اول: ۱۳۹۰) (فیپا)
یادداشت:	ج. ۳ـ۵ (چاپ اول: ۱۳۹۱) (فیپا)
موضوع:	حافظ، شمس‌الدین محمد، ـ ۷۹۲ ق. دیوان ـ نقد و تفسیر
موضوع:	شعر فارسی ـ قرن ۸ ق. ـ تاریخ و نقد
شناسهٔ افزوده:	حافظ، شمس‌الدین محمد، ـ ۷۹۲ ق. دیوان. شرح
رده‌بندی کنگره:	۱۳۸۹ ۴ ش ۸ ح / ۵۴۳۵ PIR
رده‌بندی دیویی:	۸ فا ۱ / ۳۲
شمارهٔ کتابشناسی ملی:	۲۱۴۰۵۹۹

شابک: ۶ـ۲۲۹ـ۱۱۹ـ۶۰۰ـ۹۷۸ (دورهٔ ۵ جلدی) ISBN: 978-600-119-229-6(5 Vol Set)

شابک: ۲ـ۶۱۰ـ۱۱۹ـ۶۰۰ـ۹۷۸ ISBN: 978-600-119-610-2

شرح شوق

شرح و تحلیل اشعار حافظ

جلد سوم

غزلهای ۹۳ تا ۲۱۷

دکتر سعید حمیدیان



نشرقطره

شرح شوق (جلد سوم)

دکتر سعید حمیدیان

روی جلد: دکتر نورالدین زرین‌کلک

چاپ دوم: ۱۳۹۲

لیتوگرافی: رویداد

چاپ : صبا

تیراژ : ۴۴۰ نسخه

بهای دورهٔ ۵ جلدی : ۱۹۰۰۰۰ تومان

خیابان فاطمی، خیابان پنجم، کوچه‌ی خجسته، پلاک ۱۰
دورنگار: ۸۸۹۶۸۹۹۶
۸۸۹۷۳۳۵۱ ـ ۳
صندوق پستی: ۵۱۶۵ـ۱۴۱۵۵

www.nashreghatreh.com
info@nashreghatreh.com
nashr.ghatreh@yahoo.com

Printed in The Islamic Republic of Iran

۹۳

۱ زان یار دلنوازم، شکریست با شکایت
گر نکته‌دان عشقی، خوش بشنو این حکایت

۲ بی‌مزد بود و منّت، هر خدمتی که کردم
یا رب، مباد کس را، مخدوم بی‌عنایت

۳ رندان تشنه‌لب را، جامی نمی‌دهد کس
گویی ولی‌شناسان، رفتند ازین ولایت

۴ هرچند بردی آبم، روی از درت نتابم
جور از حبیب خوشتر، کز مدّعی رعایت

۵ در زلفِ چون کمندش، ای دل، مپیچ، کانجا
سرها بریده بینی، بی جرم و بی جنایت

۶ چشمت به غمزه ما را، خون خورد و می‌پسندی
جانا، روا نباشد، خونریز را حمایت

۷ در این شب سیاهم، گم گشت راه مقصود
از گوشه‌ای برون آی، ای کوکب هدایت

۸ از هر طرف که رفتم، جز وحشتم نیفزود
زنهار ازین بیابان، وین راه بی‌نهایت

۹ این راه را نهایت، صورت کجا توان بست
کش صدهزار منزل، بیش است در بدایت؟

۱۰ عشقت رسد به فریاد، ور خود به سان حافظ
قرآن ز بر بخوانی، در چارده روایت

۱. شاعرانی متعدّد دارای غزل بدین روال‌اند، و شاید نزدیکترین غزلها به آنِ خواجه اینها باشند:

عطار در غزل:

ای آفتاب سرکش، یک ذره خـاک پـایت

آب حــیوة رشـحی، از جـام جـانفزایت

(دیوان ۱۷۴ غ ۱۴۱)

و این‌یک، که در قوافی عربی به شعر حافظ شبیه‌تر است، و به همین سان در برخـی جزئیات:

ای پرتو وجـودت، در حسـن بـی‌نهایت

هســتی کـاملت را، نـه ابـتدا، نـه غـایت

(۱۷۵ غ ۱۴۲)

عماد فقیه هم دو غزل دارد، یکی:

ای مـایهٔ لطـافت، حسـن تـرا بـه‌غایت

جــور تــو بـی‌محابا، نـاز تـو بـی‌نهایت

(دیوان ۷۷)

اما غزل دیگر او را در ضمن سخن پایانی به منظور سنجش با شعر حافظ به تمامی نقل خواهم کرد.

شکر و شکایت: از اضدادی است که گاهی با هم می‌آید:

چه جای شکر و شکایت ز نقش نیک و بد است

که بر صحیفهٔ هستی رقـم نـخواهـد مـاند؟

اما در غزل حاضر، ظاهراً مراد شـاعر شکـر و شکـایتی است آمـیخته و هـمزمان (همچنان‌که در تحلیل پایانی خواهد آمد.) این درست است که بنیاد عشق بر فروتنی و پذیرش و خاکساری در برابر معشوق است، لیکن عشق از آنجا که رابطه‌ای دوسویه است چنان نیست که عاشق هرچه گلایه را فروبخورد و دم برنیاورد. در عوالم عشق عرفانی هم، چنان‌که در جای خود گفته‌ام، حق گلایه هم برای محبّ صادق مـحفوظ داشته شده و در عمل هم بسیار دیده می‌شود، و حتی در مـواردی کـار بـه پـرخـاش می‌رسد، هرچند در غایت امر روی در پذیرش و نفی چون و چرا دارد. محبوب هم از آن روی که محب را انحصارطلب و بیشی‌جوی در عشق می‌بیند شکایتهایش را هـم برمی‌تابد و به روی نمی‌آورد. او را در عین جلال، نازکش بنده هم خوانده‌اند. به هر حال، به‌ویژه در مورد حافظ، گلایه و طنز و حتی یکی به دو کردن و سر به سر گذاشتن با معشوق کم ندیده‌ایم.

۲. اگرچه مزد، خدمت و مخدوم غـالباً تـداعـیگر مـضامین مـدحی است، لزوماً

نمی‌توان بیت را بر کنار از حیطهٔ تغزل انگاشت. در هر حال، شاعر، چنان‌که خود گفته، در موضع شکایت از وضع خویش است، چنان‌که جامی به رندان ندادن، آبرو بردن و غیره چنین تصوری برای خواننده پدید می‌آورد. اما اگر سخن را تنها حمل بر روابط عاشقانه (و نه خادم و مخدومی و جز آن) کنیم می‌توانیم مثلاً بگوییم آنچه شاعر از وفاداری و دیگر دربایستهای عشق انجام داده پاسخی و پاداشی یا واکنشی درخور از سوی یار نیافته است.

۳. رندان تشنه‌لب: مولانا صفت «تشنه‌دل» به آنان می‌دهد:

رندان تشنه‌دل چو به اسراف مَی خورند　　خود را چو گم کنند، بیابند آن کلید

(کلیات ۲، ۱۹۱)

اساساً در مورد رندان و قلندران، به معنای منفیِ نخستینه، صفت حرص و ولع در خوردن و نوشیدن امری رایج و معروف بوده، چنان‌که مثلاً سعدی در ذکر مقدار طعام اصناف مردم وقتی به قلندران (قلندریان) می‌رسد آنان را چنین به آزمندی متصف می‌کند: «... اما قلندریان چندان بخورند که در معده جای نفس نمانَد و بر سفره روزی کس.» (گلستان ۱۷۸) مولانا به گمانم در بیت اخیر و نیز در اینجا از همین خوی و ویژگی رندان سود جسته، اگرچه آن را به رندان مورد نظر خویش در شرب شراب عشق تسری داده است:

[دل]مقیم شد به خرابات و جمله رندان را　　خراب کرد و نشد از شرابْ باری سیر

(۳، ۴۵)

مراد این‌که حتی رندان را با چنان آزمندی و گنجایی خراب کرد و...

ولی: (در ولی‌شناسان): در عربی (به تشدید آخر) صفت مشبهه از وِلاء، وَلایة و وِلایة است و به معانی مختلف چون یکی از اسمای الهی = دوست و یار نیکان؛ نیز مُحب و صدیق، دوستدار، معین و ناصر، نصیر، یاری‌دهنده، مددکار، متصرف بر کسی یا در امری، نگاهبان، عهده‌دار امر کسی، مالک، صاحب و خداوند، جانشین، عهده‌دار، تیماردار، و در اصطلاح فقهی وارث مکلّف. اما در اصطلاح صَرف، فَعیل به معنای فاعل، کسی که پی در پی طاعت و فرمانبرداری کند، یا فعیل به معنای مفعول، کسی که احسان و فعل خداوند، پی در پی بر او وارد گردد. ولی، عارف به خدا و صفات خداست تا جایی که در حد امکانْ مواظبت بر طاعات و اجتناب از معاصی نماید. از تعریفات، و کشاف اصطلاحات الفنون. ولی، فانی از خود و باقی به مشاهدهٔ حق تعالی است. (دهخدا، به تلخیص) قشیری: «ولی را دو معنی است: یکی آنک حق

ـ سبحانه و تعالی ـ متولی کار او بود چنانک خبر داد و گفت: وَ هوَ یتولَّی الصّالحین [اعراف ۱۹۶] و یک لحظه او را به خویشتن بازنگذارد [...] و دیگر معنی آن بود که بنده به عبادت و طاعت حق ـ سبحانه و تعالی ـ قیام نماید بر دوام، و عبادت او بر توالی باشد که هیچ‌گونه به معصیت آمیخته نباشد، و این هردو صفت واجب باشد.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشریه ۴۲۷) در این‌که آیا ولی باید از ولایتِ (ولی بودنِ) خود باخبر باشد یا نه، گروهی چنین و گروهی دیگر چنان گفته‌اند. (همان ۴۲۹) نیز در این‌که آیا باید یا رواست که دیگران او را به ولی بودن بشناسند یا نه هم سخنان مختلف است. برخی گفته‌اند به فحوای قدسیهٔ «اولیائی تحتَ قِبابِ عِزّتی (یا: غیرتی) لا یَعرِفُهُمْ غیری» پاسخ منفی داده‌اند. «از ابویزید بسطامی حکایت کنند که گفت: اولیاءِ خدای عروسان خدای باشند ـ عز و جل ـ و عروسان نبینند مگر محرمان [...] ایشان را نه اندر دنیا بینند و نه در آخرت.» (همان ۴۳۱) قولی متفاوت هست از ابوعثمان مغربی که: «ولی مشهور بود ولیکن مفتون نبود.» (همان‌جا) عزیز نسفی مراتب انسان را از بدایت ارتقاء بر ۹ مرتبه می‌داند، که به ترتیب چنین است و ولی در رتبهٔ پنجم: مؤمن، عابد، زاهد، عارف، ولی، نبی، رسول، اولوالعزم، خاتم. (نک. مقصد اقصی ۲۶۸ـ۲۶۹.) گفته‌اند تعداد اولیا همیشه ثابت و ۳۵۶ تن‌اند، که هرگاه یکی بمیرد دیگری به جای او نشانده می‌شود. نسفی در اثری دیگر، طبقات اولیا را ۶ می‌داند، به ترتیب از طبقهٔ فروتر: سیصد تنان، چهل تنان، هفت تنان، پنج تنان، سه تنان، یک تن. این‌یکی قطب است، و هرگاه از دنیا برود، یکی از سه تنان قطب می‌شود و یکی از پنج تنان را به طبقهٔ سه تنان می‌آورند و بقیه هم بر این قیاس. (الانسان‌الکامل ۳۱۷) همچنین مرتبهٔ بالاتر، مرتبهٔ پایین‌تر را می‌شناسد اما عکس آن صادق نیست. نیز در خصوص این ۳۵۶ تن: «ایشان چنان زندگی نکنند که مردم ایشان را بشناسند، یعنی خود را به پارسایی و زاهدی و شیخی منسوب نکنند. به ظاهر چون دیگران باشند [...] باطن ایشان از دیگران ممتاز باشد.» (همان ۳۱۹) همچنین شش طبقهٔ یاد شده، از طبقهٔ پایین‌تر به ترتیب: اخیار، اَبدال، ابرار، اوتاد، نقبا و قطب خوانده می‌شوند. زرین‌کوب: نزد جمعی از صوفیه، مثل شیخ سعدالدین حموّی، اولیای خدا فقط دوازده تن بوده‌اند جانشینان و نایبان پیغمبر، و دوازدهمین آنها مهدی است که خاتم اولیاست و مهدی صاحب‌الزمان. آن ۳۵۶ تن، به موجب این قول، ابدال‌اند، نه اولیاء. نفوذ تعالیم شیعه در این نظریه قابل توجه است. (ارزش میراث صوفیه ۱۱۲ـ۱۱۳؛ این نگارنده سخنی را از سعدالدین حموّی مبنی بر این اعتقاد او از زبان نسفی نقل کرده است؛ نک. ج ۱، ۶۸

ـ ۶۹.) در خصوص پوشیده بودن اولیا، شیخ روزبهان می‌گوید: «دیگر سلام باد بر دوازده هزار ولی پوشیده که در اطراف ترکستان و هندوستان و زنگستان و حبشستان گردند.» (شرح شطحیات ۱۰) سلطان ولد هم قولی شبیه آنِ بایزید بسطامی (پیشگفته) دارد: «پادشاهان بزرگ [...] همه را در بارگاه خود بار دهند [...] لیکن شاهدان خود را از پسران و دختران سَریّتی را [کذا ـ م] به کس ننمایند.» (معارف ۱۰)

و اما حافظ بیت طنزآمیز خود را بر پایهٔ تمهید شکلیِ جناس اشتقاق «ولی ـ ولایت» پدید آورده، که ایهام موجود در «ولایت» (ایالت یا دیار یا استان کنونی + ولی بودن یا ولایت داشتن) نقشی مهم در آن ایفا می‌کند. همچنین وقتی سخن از رندان در میان است شاید بتوان گفت که ولیِ مورد نظر او کسی چون پیر مغان مألوف و معروف است.

سرانجام، گروهی را گمان آن است که این تنها حافظ است که جایگاه رند را تا مرتبهٔ ولی بالا برده است، که درست به نظر نمی‌رسد. در جای خود با ارائهٔ نمونه از سنایی دیدیم که او، نزدیک به سه سده پیش از حافظ، رند را در جایگاهی شناسانده است که اگر برتر از این نباشد فروتر نیست. (نک. ج ۱، ۲۸۲ـ۲۸۳، و ۳۰۸ـ۳۰۹.)

جامی یا آبی؟: قزوینی: آبی، که شاید بیشتر حافظ‌دوستان خویگر با این ضبط باشند؛ به‌ویژه که اصطلاحاتی چون: حتی آبی به دست کسی نمی‌دهند، یا سخن مشابه از حافظ: شاید که به آبی فلکت دست نگیرد... (۴۸۵/۳) شاید نظرها را متمایل به آن کند، لیکن اقدم و اکثر نسخ «جامی» را تأیید می‌کنند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۳۷۳.) رند هم معمولاً با جام و شراب مرتبط و ملازم است، اگرچه «آب» نیز گاه همین معنی را دارد.

۴. سعدی صاحب مضامینی لطیف پیرامون جور و جفای دوست و پذیرش خوشنودانهٔ آن است، چون:

مالک ملک وجود، حاکم ردّ و قبول — هرچه کند جور نیست، ور تو بنالی جفاست...

هرکه به جور رقیب، یا به جفای حبیب — عهد فرامش کند، مدعی بیوفاست

(غ ۴۷)

شوق است در جدایی و جور است در نظر

هم جور به، که طاقت شوقت نیاوریم

(غ ۴۳۷)

حافظ هم:

حاشا که من از جور و جفای تو بنالم   بیداد لطیفان همه لطف است و کرامت

نتابم: می توان قایل به ایهام ترجمه در جزء «تاب» شد، که به گونه‌ای طبیعی و بی تکلف «آب و تاب» را به ذهن می‌آورد، که در آن «آب» هم ایهامی به دو معنای معروف و آبرو دارد. (نیز نک. «روی بر تافتن» در: ح ۷۶/۳.)

و اما بیت را، که بیشتر چاپها، و از جمله قزوینی، دارند، نیساری اضافه بر متن دانسته (دفتر دگرسانیها ۱، ۳۷۱) که دلیل آن ظاهراً در اقلیت بودن نسخه‌هاست، اگرچه در برخی نسخ قدیمی هم وجود دارد. همچنین عیب و علتی در آن مشهود نیست بلکه، گذشته از سازگاری محتوایی با دیگر ابیات، باید پرسید: حافظانه‌تر از این بیت چه می تواند باشد؟ ای کاش دلیل حذف آن بر بندهٔ نگارنده روشن بود.

۵. مپیچ: ایهام: الف. راه خود به سوی آن کج مکن یا به سمت آن مرو. ب. با آن معارضه یا به اصطلاح به آن پیله مکن. ج. حرکت پیچاپیچ بر زلف مکن، و این معنی به خودی خود بیانگر پیچ و شکن داشتن مسیر حرکت است و لاجرم گرفتار امری پیچاپیچ و سرشار از گیر و گراته شدن.

بینی: ایهام به معنی دَماغ، به اعتبار زلف، دل و سر

بی جرم و بی جنایت: پیشتر هم ذکر شد که «جنایت» در قدیم مطلق گناه یا همان جرم بوده است، اعم از بزرگ و کوچک، و نه آنچنان‌که امروز از آن اراده می‌کنیم، یعنی بزرگترین گناهان و جرمها. (نک. ح ۵۸/۱.) کشته شدن بی جرم و گناه، از بنمایه‌های رایج در غزل، به ویژه عارفانه، است؛ سیف اسفرنگی:

شبی برمی‌گذشتم از سیاستگاه بیدادش   جهانی را به جرم عشق او بر دار می‌دیدم

(دیوان ۶۴۸)

عراقی:

برد ز من هوای تو جان عزیز، ای دریغ

کشت مرا جفای تو، بی‌سبب جنایتی

(کلیات ۲۷۳)

سعدی:

تو گمان مبر که سعدی ز جفا ملول گردد

که گرش تو بی جنایت بکشی، جفا نباشد

(غ ۲۱۵)

هم او:

عیبت نمی‌کنم، که خداوند امر و نهی　　　شاید کـه بـنده‌ای بکشـد بـی جنایتی
(غ ۵۶۸)

در شعر تازی هم بسیار می‌آید، چون بیت شاعر عارفانه‌سرا، ابن‌فارض:

ما بینَ مُعْتَرَکِ الأَحداقِ و المُـهَجِ　　　اَنَـا القَـتیلُ بِـلا اِثْـم و لا حَـرَجِ
(دیوان ابن‌الفارض 75)

(در معرکهٔ چشمان یار و جانهای عاشقان / کشته شده‌ام، بی‌هیچ جرم و جنایتی.)

۶. ناصر بخارایی:

چنین که چشم تو بی‌جرم خون ناصر ریخت　　　نـعوذُ بـاللّه اگـر خـود جـنایتی بـاشد
(دیوان ۲۵۳)

خونریزی و خونخواری اساساً صفت معشوق است و بنا بر مشهور بازمانده‌ای از روزگار چیرگی اقوام ترک و خشونتی که همراه با زیبایی و سپیدچهرگی غـلامان و کنیزان تـرک بـود، کـه زودا بـه شـعر پـارسی راه یـافت و قـرنها دست از گـریبان آن برنداشت، تا این‌که شعر جدید به داد رسید و آن را از دست چنین معاشیقی رهـانید. به‌هر حال، اوصاف دلبر یا نگار سپاهیِ جلد، خونریز، یغماگر، ستمکار و... در شعر عارفانه و از نخستین ایام آن جای خود را بـاز کـرد و نـمادی بـرای پـاره‌ای صـفات محبوب آسمانی، به‌ویژه جلال، قدرت، قهر، غلبه، انتقام و نظایر آن شد، چنان‌که مثلاً در «شاه خونخوارهٔ» مولانا می‌توان مفهوم جلال جبار مـنتقم را دریـافت، کـه خـون می‌ریزد و همزمان جان می‌بخشد:

ز رندان کیست این‌کاره، که پیش شاه خـونخواره
مـیان بـندد دگـرباره، کـه ایـنک وقت کـار آمـد
(کلیات ۲، ۳۵)

نه تنها معشوق، که خود عشق نیز چنین است و خون صاحب خود را مباح می‌کند:

ای دل سادهٔ من، داد ز کِـی مـی‌خواهـی؟　　　خون مباح است برِ عشق، اگر زین رده‌ای
(۶، ۱۴۶)

غمزهٔ خونریز: دربارهٔ غمزه و حالات دوگانهٔ آن از مهر و کین یـا نـوازشگـری و خونخواری، پیشتر سخن رفته است. (ح ۱۴/۵) چشم یار را در برخی تغزلات قصاید و در منظومه‌های غنایی و بـیش از هـمه در غـزل، خـونخوار خـوانـده‌انـد. فـرهاد، درحالی‌که بر روی یک پشته ایستاده، از دور خطاب به قصرشیرین می‌گوید:

ترا پهلوی فربه نـیست نـایاب　　　که داری بر یکی پهلو دو قصاب
(خسرو و شیرین ۲۴۰)

مراد از دو قصاب، دو چشم شیرین است که فرهاد آن را خونریز می‌داند. پارسی‌سرایان هند هم از دیر باز این تعبیر را بیش از شاعران ایران دوست می‌داشتند و فراوان به کار می‌بردند، چنان که امیرخسرو و امیرحسن دهلوی بارها آورده‌اند؛ امیرحسن غمزه را به قصاب مانند می‌کند:

صبحدم آمد خیال غمزه‌اش خونم بریخت　　　آری، آخر شب همین شیوه بود قصاب را

(دیوان ۵)

در شرح بیت ارجاعی دیدیم که غمزه دو حالت متضادِ همزمان یا پارادوکس‌گونه از قهر و لطف و قتل و احیا دارد، چه، به قول شاعر، آمیزه‌ای از شکر و شکایت است که در ابیات بعد هم بازتاب می‌یابد، مثلاً: تو آبروی مرا برده‌ای ولی من درگاه تو را رها نمی‌کنم. بیت حاضر نیز چنین است، زیرا هرچند خونریزی از سوی شرع یا قانون روا نیست، لیکن دلخواه‌ترین چیز برای شاعر است، چنان که بارها گفته که: چشم یار «خون عاشق به قدح گر بخورد، نوشش باد» یا: «به تیغم گر کشد، دستش نگیرم» یا: «فرصتش باد، که خوش فکر صوابی دارد». پس از ریخته شدن خونش خوشنود و مفتخر است. گناهی هم اگر در این میان هست عشق است، که خود گرامی‌ترین گناه است. وانگهی، برای کشتنی که زنده کردن است چه شکوه‌ای باید کرد؟ بنابراین وقتی می‌گوید حمایت از خونریز نارواست به هیچ روی قصد اعتراض ندارد، بلکه غرضش ساختن طنزی صرفاً خوش‌طبعانه یا به تعبیر دیگر نوعی غمزه و عشوهٔ کلامی در برابر غمزهٔ قتال یار است. اما حمایت از چشم خونریز چگونه است؟ به هر حال این تعبیر هم قاعدتاً می‌باید مبنای تصویری و محسوس خود را داشته باشد، که در اینجا چیزی نیست بجز بر هم گذاردن دو پلک معشوق، که به شکل یک سپر، چشم را در خود می‌گیرد و مضافاً یک صف طویل و متراکم از شمشیرها یا سنانهای (مژگانِ) رو به جلو گرفته، آمادهٔ فروشدن در پیکر هر تهدیدکننده‌ای است؛ حمایت از این بیشتر؟ در مجموع: چشم که باز می‌شود غمزه می‌کند و خون می‌ریزد و بلافاصله زیر حمایت سپر و تیغ یا تیر یا سنان قرار می‌گیرد.

۷. شب سیاه: در شعر قدیم نیز نمادی از تمام تیرگیها، پلیدیها، گمراهیها، سرگشتگیها، ستمها، گمانها، نادانیها و خلاصه هرگونه وضعیت نادلخواه است. (نک. ح ۱/۵.) شاعر هم به مدد این نماد به بیان طیفی وسیع از عوامل نامساعد برونی و درونی، از جمله پندارها، پرسشها، شکها، شبهه‌ها، وسوسه‌ها، لغزشها، و غیره که وجود او را فراگرفته می‌پردازد. سخن در این باب بسیار می توان یا باید گفت، که البته

بیرون از این تنگ میدان است. مولانا برای این‌که نشان دهد مراد او از تمامی این عوالم و معالم تیرگی، تردید، تب و تاب‌ها و تنشها درگذشته و اکنون در فضای پاک و سپید ایمان و آرام درونی می‌زید، هم با بهره‌گیری از نماد یاد شده وی را رها گشته از «پردهٔ شب» می‌خواند:

ای شمس تبریزی، که تو از پردهٔ شب فارغی
لا شرقیی، لا غربیی، اکنون سخن کوتاه شد
(کلیات ۲، ۲)

آری، می‌بینیم که این نماد فراگیر، با همهٔ کوتاهی‌اش، باید هم بتواند «سخن کوتاه» کند. سعدی هم در فراخنای این شب سیاه، نور هدایت از معبودی می‌طلبد که او را چون حافظ به جِرمی سماوی مانند کرده است (اگرچه لحن سعدی بیشتر رقّت غزلی دارد تا جوهرهٔ تفکرانگیزی):

زمستان است و بی‌برگی، بیا، ای باد نوروزم
بیابان است و تاریکی، بیا، ای قرص مهتابم
(غ ۳۶۴)

کوکب هدایت: ستارهٔ قطبی یا جُدَّی، که رهنمای مسافران و کعبه‌روان در سینهٔ تاریک شب و چونان تنها روزنهٔ امید به هدایت و وصول به مراد است. اشاره‌ای به آیهٔ: و علاماتٍ و بِالنَّجمِ هُمْ یَهتَدونَ (نحل ۱۶) است در شعر حافظ و رهنمون بودن ستارگان بیانی (ثوابت) مسافران سرگردان را در شب. (مصفّیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی)

۸. سنایی برای بیان حیرتهایش از عشق و وحشتها و خوف و خطرهای آن، در غزلی آن را به دریایی هول‌انگیز مانند می‌کند. شکی نیست که برخی جنبه‌ها با نماد «بیابان» گویاتر است و برخی دیگر با «دریا»:

ای مسلمانان، مرا در عشق آن بت غیرت است — عشقبازی نیست، کاین خود حیرت اندر حیرت است
عشقْ دریای محیط و آب دریا آتش است — موجها آید که گویی کوههای ظلمت است
در میان لُجّه‌اش سیصد نهنگ داوری — بر کران ساحلش صد اژدهای هیبت است
کشتی‌اش از اندهان و لنگرش از صابری — بادبانش رو نهاده سوی باد آفت است
مر مرا بی‌من در آن دریای ژرف انداخته — بر مثال رادمردی کش لباس خلّت است
(دیوان ۸۰۶)

قزوینی پس از این بیت افزون دارد:

ای آفتاب خوبان، می جوشد اندرونم   یک ساعتم بگنجان در سایهٔ عـنایت

که در دفتر دگرسانیها اضافی دانسته شده. البته بیتی لطیف هم هست، به رغم تکرار قافیه (که مسأله‌ای هم نیست) و گویای غلیانی درونی در برابر آن آفتاب، و در برابرش آن خنکای سایهٔ عنایت. سلمان هم بیتی دارد بیانگر همین جوشش و ناآرامـی درون در برابر همان آفتاب:

تا زافتاب رویت، یک ذره تافت در دل   چون ذرّه نیست دل را امکـان آرمـیدن

(دیوان ۲۶۱)

حال آیا با توجه به داد و ستدهای بی‌شمار شعری میان این‌دو نمی توان احتمال داد که بیت قزوینی به واقع از خواجه بوده و یکی از این‌دو تحت‌تأثیر دیگـری سـروده شده باشد؟

۹. عطار:

چندان که سالکانت، ره پـیش بـردند   ره پیش بیش دیدند، بودند در بدایت

(دیوان ۱۷۵)

صورت بستن: (مصدر لازم مرکب) تصوّر؛ مصادر زوزنی، تاج‌المصادر بیهقی، دهار. به تصور درآمدن، به اندیشه گذشتن، به فکر آمدن، پنداشتن: «به هر تـخایلی کـه تـرا صورت بندد، بر نامعتمدان اعتماد مکن و از معتمدان اعتماد مبُر.» قابوسنامه [۵۲ـم] به نظر آمدن، نمودن (دهخدا) «بر آن روی که به صورت بستن مبتدی نزدیکتر است، نه به تحقیق.» (ابوریحان، التفهیم ۱۱۷) «نه بهر آن‌که در سیرت انبیا جز نکوکاری صـورت بندد.» (کلیله ۶) «امروز پیری را دیدم، صورت بست که صیاد باشد.» (همان ۱۸۴)

عماد فقیه:

تدبیر صواب از عشق، صورت نتوان بستن   کس را نبود رایـی در مـصلحت‌انـدیشی

(دیوان ۲۹۹)

خود حافظ:

دوش بیماری چشم تو بـبرد از دسـتم   لیکن از لعل لبت صورت جان می بستم

(یعنی لب لعل‌گونهٔ تو را به صورت جان می‌دیدم یا به نظر می‌آوردم.) و به شکل ایهام میان دو معنی: الف. متعدی = تصویر کردن، کشیدن؛ ب. به صورت لازمِ قبلی = تصور کردن

صدهزار منزل: فروزانفر: «این منازل در سلوک و سیر الی اللـه است و از تـوبه و انقطاع آغاز می‌شود و به فنا منتهی می‌گردد، و در هر منزلی از این منازل، سالک یک یا

چند از صفات بشری را فرومی‌گذارد و از آلودگیهای درونی و بیرونی جدا می‌افتد تا از خود و خودی نیست گردد و به مقام فنا نائل آید. از این جهت گفته‌اند که منازل سلوک محدود است و آغاز و پایانی دارد و چنان‌که گذشت عدد آنها را به هزار رسانیده‌اند، که بی‌گمان مقصودْ کثرت و تعدّد آنهاست، نه آن‌که در واقع هزار منزل است بی‌کم و بیش.» (شرح مثنوی ۳، ۵۳۶) پیداست که حافظ درجهٔ مبالغه را به صدهزار، آن هم تنها در ابتدای کار، افزایش داده است. (نیز نک. «منزل» در: ح ۱/۳.)

۱۰. تأکید بر عشق در باب موهبت حفظ قرآن، آن هم در چنین ابعادی، شاید از این روی باشد که کسی (از زاهدان و دیگران) آن را صرفاً به زهد و عوالم صورت منتسب و محاط نکند، زیرا حفظ و قُرّایی قرآن در عرفْ از زیرمجموعه‌های زهد به شمار می‌آید، همچنان‌که در برشماری اعضا و وابستگان نظام زهد یا مستوری ذکر شد. (ج ۱، زیر عنوان «مستور و مست») عراقی هم قرّایی را در شمار زهد و توبه و در برابر عشقِ رهایی‌طلب از ظواهر (رندی و قلّاشی) قرار می‌دهد:

از توبه و قرّایی بیزار شدم، لیکن از رندی و قلّاشی بیزار نخواهم شد

(کلیات ۱۸۷)

حفظ قرآن: قرآن کریم در روزگار پیامبر کتابی ساخته و پرداخته نبود. آنگاه که در عصر ابوبکر، شماری بسیار از قاریان و حافظان آن در نبردها جان باختند، اهمیت تدوین آن آشکار شد و زید بن ثابت را از کاتبان وحی به فراهم آوردن مقدمات تدوین قرآن برگماشتند. او بر پایهٔ نگاشته‌های کاتبان وحی و گرفتن دو شاهد از حافظان بر هر آیهٔ مکتوب، این کار سترگ را آغاز کرد. در عصر عمر هم این کار به مدد گروهی از کاتبان و حافظان با مشورت با زید ادامه یافت و در زمان عثمان به سرانجام رسید. اسامی چهل و پنج نفر موجود است که اهتمامی بیش از دیگران در این کار داشتند و حضرت علی (ع) و عثمان در رأس. اختلاف در قرائات، یکی از مشکلات در این راه، معلول مسایلی بود چون اختلاف گویشها، نبودن اِعراب، اِعجام یا نقطه‌گذاری، نشانه‌های سجاوندی و وقف و ابتدا و فصل و وصل (که بعدها با رواج علم قرائت و تجوید رفع شد) و اجتهادات فردی صحابه و قرآن‌شناسان. در آن ایام به منظور حفظ (نگهداشت) قرآن، حفظ (از برداشتن) آن نهایت اهمیت را داشت، و پس از آن نیز که قرآن کنونی و روایتهای مشهور آن تهیه و تمهید شد از بر کردن آن اهمیت خود را همچنان حفظ کرد و در هر حال عملی شریف و موجب ثواب اخروی شمرده می‌شد. بنابراین همواره کسانی با حافظهٔ نیرومند وجود داشته‌اند که این کتاب جلیل را

به تمامی از بر داشته و لقب «حافظ» را در کنار نام خویش کسب کرده‌اند.

چارده روایت: روایات از قرآن فراوان است لیکن از این میان چهارده روایت در مجموع مستندتر و پذیرفتنی‌تر تشخیص داده شده، بدین سان که از هریک از قُـرّاءِ سبعه (قاریان هفتگانه) دو روایتْ متقن‌تر از دیگر روایات تشخیص داده شده است، بدین سان: الف. عبدالله بن عامر دمشقی: راویان اول و دوم به ترتیب: هشام بن عمّار و ابن ذکوان؛ عبدالله بن کثیر مکی: احـمد بـن مـحمد البـزّی و ابـوعمر مـحمد بـن عبدالرحمن؛ عاصم بن ابی‌النجود: حفص بـن سـلیمان و شـعبة بـن عـیاش (امـروز روایت حفص از عاصم رایجترین و به اصطلاح اسـتاندارد است.) زبّـان بـن عـلاء: حفص بن عمر الدوری و ابوشعیب سوسی؛ حمزة بن حبیب کوفی: خلاد بن خـالد کوفی و خلف بن هشام؛ نافع بن عبدالرحمن مدنی: ورش، عثمان بن سعید مصری و قالون، عیسی بن مینا؛ علی بن حمزهٔ کسائی: لیث بن خالد و حفص بن عمر الدوری (که دیدیم راوی زبّان بن علاء هم بوده است.) (برای اطلاع بیشتر در یکایک امور و مسایل و افراد مربوط، نک. محمود رامیار، تـاریخ قرآن، کـه پـژوهشی است دقـیق و جامع؛ و بهاءالدین خرمشاهی، مقالهٔ «چارده روایت» در: چارده روایت ۱۸ـ۲۸.)

در اینجا ذکر مطلبی دربارهٔ حافظ، به علاقهٔ ارتباط با موضوع، شاید سودمند افتد. محمد گلندام، دیباچه‌نویس دیوان حافظ، جایی او را «المرحوم الشهید» خوانده است. علامهٔ قزوینی در این باره نوشته است: در جایی دیده نشد که حافظ شهید شده باشد. (طبع قزوینی ق) زنده‌یاد استاد امـیری فـیروزکوهی مـعنای درست «شـهید» را، کـه اصطلاحی مربوط به علم قرائت است، چنین ذکر کرده است: «کلمهٔ شهید به معنای شاهد، اصطلاحی بوده است خاص قُرّاء، که در موارد معین گرد هم جمع شده و قرآن کریم را دوره و ختم می‌کرده‌اند و پس از ختم، قـرائت و شـهود خـود را در مـحضر اصحاب دوره به لفظ «شهید» ضبط می‌نموده‌اند. هنوز هم در مزارات شیراز (علیٰ ما نُقِل) بسیار است قبرهایی که با عنوان "الشهید السعید... فلان"علامت دارد، و عجیب است از مرد محققی مثل قزوینی که از این شهرت غافل بوده و با استنکار تمام نوشته است که: در جایی دیده نشد که...» («یادداشتهایی دربارهٔ ذهن و زبان حافظ»، گلچرخ، ش ۲، اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۱، ص ۱۳.)



اگر این نگارنده بخواهد تنها پنج غزل را از تمامی اشعار خواجه برگزیند این غزل

یکی از آنها خواهد بود. شعر یک‌تنه حاوی بسیاری چیزهاست که شخص و شخصیت و روحیات و علایق و عقاید او را تشکیل می‌دهد. آنگاه که در آغاز می‌گوید آمیزه‌ای از شکر و شکایت را سر خواهد داد، به خواننده نوید آن می‌دهد که همان حافظ مألوف و منتظر را در سخن خواهد دید که اگر نیز در پایان هر سخن به تسلیم و تفویض امور به دوست می‌رسد، در اثنای آن سر به سر او هم می‌گذارد، گاه طنز و طیبتی نیز چاشنی می‌کند، می‌پرسد و می‌جوید و تب و تاب دارد، در اوج هجوم اشباح شبهات «به سوی نور فریاد می‌کشد»، و صمیمانه اهتدا می‌طلبد تا سرانجام در سایه‌سار عشق و صحبت «مصحف عزیز» بیارامد. شاید مهمترین عامل جذابیت شعر، آمیزه‌ای باشد پارادوکس‌گونه از نومیدی و امید، هول کردن و التجا بردن، گمگشتگی و رهیابی، غلیان و سلوت، جملگی به هم گره خورده یا باری پاپاپای. از نظر بیانی هم دارای جوهر کافی استعاری و بُعد تصویری، و بالاخره زبانی بس هموار و جاندار، نزدیک به آنِ سعدی. اما به مصداق سخن خودش:

بس نکته غیر حسن بباید که تا کسی — مقبول طبع مردم صاحبنظر شود

و یکی از همین نکات هم تشخیص هشیارانهٔ نوع محتوایی است که همزبانان او بیشتر از آن محظوظ می‌شوند: سخنی که نوش و نیش را با هم به اصطلاح شیره و شربت و در تمام شعر بجز مقطع پخش می‌کند. اجازه می‌خواهم اینجا هم از درِ سنجش درآیم با غزل همروال عماد، و اتفاقاً آنچه مرا بیشتر به این کار برمی‌انگیزد این است که عناصری از مضامین شعر خواجه در آن هم (البته به صورت جدا جدا، و نه در هیأت ترکیبیِ پیشگفته) دیده می‌شود، پس آسانتر می‌توان سخن گفت:

جایی که خون عاشق ریزند بی‌جنایت — نهی است بیدلان را بودن در آن ولایت
بیشم نماند طاقت، تا کی کنم تحمل — از زخم بی‌محابا، وز ناز بی‌نهایت
در آرزوی رویش، سرگشته‌ام چو مویش — ور ره برم به کویش، هم زو بود هدایت
گر در پناه لطفش باشم، عجب نباشد — شرط است کَاهل دل را لطفش کند حمایت
هرجا که شوق باشد، صبر است بی‌تحمل — و انجا که عشق باشد، عقل است بی‌کفایت
در خاطری نیاید رمزی ازین معانی — در دفتری نگنجد حرفی ازین حکایت
دارم ز هر جفایت چشم هزار احسان — دارم ز هر عتابت امّید صد عنایت
شکر غم تو گویم با هر کسی ولیکن — هرچند شکر گویم، دارم بسی شکایت
گر در دلت اثر کرد آه عماد بیدل — نبود عجب که در سنگ، آتش کند سرایت

(دیوان ۵۳)

می‌بینید که او هم مثلاً شکر و شکایت از یار دارد، از عتاب او عنایت می‌طلبد، در سرگشتگی از وی راه می‌جوید، جورش را به جان می‌خرد و... اینها برخی از همان عناصر محتوایی است که جدا جدا و جای جای در شعر او هم دیده می‌شود، اما آیا آن نوش و نیشهای تنیده درهم، شکر و شکایت مرکّب و ممزوج چطور؟ آیا شاعر توانسته به آن سرگشتگی، ژرفایی بدهد تا در برابرش قدر آن کوکب، که معلوم نیست می‌تابد یا نه و از کدام گوشه سر خواهد زد، شناخته شود؟ نیز می‌توان فشردگی و ایجاز کلام حافظ را مثلاً با بیت چهارم عماد برابر گذاشت که بیشتر به پرگویی و تکرار می‌برد. اندکی هم به دو بیت اول عماد بنگریم: به راستی این‌که می‌گوید اگر یار جفا کند و خون دلداده را بریزد نباید بردباری کرد و باید گریخت، درعالم عشق چه جایی دارد و این چگونه عشقی است؟ ببینید، من نمی‌خواهم نقد محتوی کنم و بگویم چرا شاعر این را گفت و آن را نگفت، زیرا این گونه نقد، مطابق پیشینهٔ دراز آن، سر از نظرگاههای اخلاقی یا عقیدتی به در می‌آورد و کار به نسخه‌پیچی‌ها و «باید و نبایدها»ی افلاطون‌وار (یا در وجه جدیدتر آن: نقدهای عقیدتی) می‌کشد، درحالی‌که ناقد اساساً باید بر چگونگی و شکل بیان این یا آن موضوع تمرکز کند. اما آیا با همهٔ این حرفها می‌توان هرگز و حتی در کمترین حد، ذکری از این نکرد که شاعری چون حافظ دست‌کم قدری از توفیق خود را مرهون نوع موضوعات یا محتویهایی است که برگزیده و به اصطلاح در این قضیه رگ خواب هم‌میهنانش را در دست داشته است؟ (اگر هم تا کنون دقت کرده باشید این نگارنده تا کنون به این جنبه از بحث و نقد جز در حدود ضروری و ناگزیر آن نپرداخته، درحالی‌که عملاً بیشترین حجم نقدها و بحثها و تحلیلهای حافظ در حقیقت نقد محتوی یا چیستی سخن، به جای چگونه بودن یا چه شکلی درآمدن آن بوده، چنان‌که در پیشگفتار این دفتر به اندازهٔ نیاز ذکر شده است.) بعید نیست که حافظ غزل عماد را دیده و نوع محتوی و مضامین آن را نپسندیده و آنگاه خود محتوی دلخواه را با هوشیاریی که همیشه در شناخت خوی و پسند شعردوستان داشته طرّاحی کرده است. اما چنانچه به عکس، او قبل از عماد این شعر را گفته باشد، باز در اصل حکم خللی وارد نمی‌شود. مگر در همین دفتر کم به سنجش حافظ و عماد از جهات مختلف محتوایی و شکلی پرداخته شده، و مگر نتیجهٔ کلی سنجشها جز در جهت تأیید این حکم بوده است؟ اما با همهٔ این احوال می‌خواهم بگویم که قضا را در اینجا نیز بحث محتوای غزل عماد فرع بر شکل و شیوهٔ بیان است و یا دست‌کم به آن نیز ارتباط می‌یابد و اساساً بحثی ساختاری است،

بدین سان که در غزل وی گسلی ساختاری دیده می‌شود که به گمان من حاکی از عدم وحدت و تمامیت و شاید گسیختگی در اندیشهٔ شعری و ناتوانی در پیوند استوار بخشیدن به اجزاست. دیدیم که در بیتهای اول و دومْ سخن از عدم تحمل جور و جفای یار و ضرورت گریز از آن گفت. قبول دارم که شاعر اصولاً در گزینش مواد و محتوای شعر خویش آزاد است، اما این را هم باید ببینیم که او بلافاصله و بی‌هیچ مقدمه و قرینه‌ای برای ارتباط بخشیدن به ابیات، از تسلیم محض به یار و خواست و پسند او حرف می‌زند و اشاره به قاعدهٔ لطف وی می‌کند. آیا مخاطب (یار) و خوانندهٔ شعر حق ندارد بپرسد چگونه آن به این بدل شد؟ اما عجالتاً حمل بر صحت کنیم و بگوییم او می‌خواسته بگوید که اصل قضیه همین لطف اوست و منِ شاعر معترف و تابع آنم؛ باشد، ولی آیا شاعر دست‌کم نمی‌بایست قرینه یا مقدّمه‌ای که بتواند در این تغییر فاحش محتوی نقش مَفصل و رابط را ایفا کند به دست دهد؟ من، خوانندهٔ نوعی، از کجا باید مقصود نهفته در دل او را دریابم؟ کافی بود او به کمترین لفظی اعلام می‌کرد که: نه، چنین نیست، و آنگاه «سر تسلیم و ارادت در پیش» می‌انداخت. آیا کار شاقی می‌بود؟ نکته در این است که حافظ وقتی از همان آغاز ابراز می‌دارد «شکریست با شکایت» یعنی این‌دو را به طور توأم و همزمان دارد (و نه چون عماد که تنها در آخر شعر می‌گوید «گرچه این را دارم، آن را هم دارم») در حقیقت پیشاپیش تمهیدی شاعرانه اندیشیده تا خواننده از همان آغاز شعر، قضایا را در متن و بطن آمیزه‌ای پارادوکسی از شکر و شکایت یا پذیرش و پرخاش، تسلیم و تردید و... بنگرد، پس اساساً چیزی را در تمامت شعر حمل بر تناقض به معنای متعارف نخواهد کرد. اما آیا در شعر عماد چنین است؟ پیداست اگر رعایت چنین قواعد و تدابیر و تمهیداتی در عالم شعر ضروری نبود چه آسان بود موزون و مقفایی بر هم کردن و نام آن را شعر نهادن. همچنین به گمانم هر آن کسی که دیوان عماد را خوانده یا دست‌کم آشنایی با آن داشته باشد می‌داند که این شعر نشان دهندهٔ اصل جوهره و هنجار غزل اوست و تازه شاید یکی از کارهای پذیرفتنی او باشد، و چنین نیست که من به عمد نمونه‌ای ناخوش را از او به انگیزهٔ خرده‌گیری برگزیده باشم.

باری، در باب شعر حافظ، تأکید این نگارنده بر روال غزلی و غنای تغزلیِ آن است، به گونه‌ای که اندیشه‌ها، پرسشها و پرسشگریهای شناخته و همیشگی او را هم در خود می‌گیرد، و حتی اگر هم بیت دوم به واقع در حیطهٔ روابط مادح و ممدوح و خادم و مخدوم بوده باشد، آن را هم در سلک و سان عاشقانهٔ شعر مستهلک می‌کند،

ضمن این‌که حکم قطعی در عاشقانه یا مدحی بودن بیت هم اصولاً و اساساً دشوار است. موارد آمیختگی مدح با تغزل هم، چنان که می‌دانیم، بسیار دارد، که گاهی هم کار تمییز این‌دو از یکدیگر، درست به دلیل درونمایهٔ نیرومند تغزلی آنها، ناممکن می‌شود، اگرچه کوشش بیش از حد در یکسویه کردن قضیه و عاشقانه یا مدحی خواندن قطعی ابیاتِ مربوط در حکم خطرپذیری بیحاصل است.

موسیقی وزن چهارلختی و ضربدار و مترنم، که می‌دانیم چه‌قدر مطبوع طبع هموطنان است، چنانچه با همان غنای تغزلی همراه باشد، پایه‌ای برای توفیق بیش و کم شعر فراهم می‌آورد، و پس از آن باید به کمپوزیسیون دل‌انگیز واجها و هجاها پرداخت، مثلاً چند هجای «آ» در ابتدای لخت اول شعر، که به آرامی پایین می‌آید، زوجهای ز، ن، ش، ک، ی که دو به دو و به تناوب جایگزین همدیگر می‌شوند. غزل ردیف متعارف ندارد و نیازی هم ندارد، چرا که وقتی در قوافی یک شعرْ الف تأسیس التزام می‌شود، ما بعد الف (حالا هر هجا یا واجهایی که باشد) خود به خود کار ردیف را (البته تنها از حیث هماهنگی و تناسب آهنگ، نه محتوی) انجام می‌دهد، که اینجا «یَت» است، و در شعر: هر نکته‌ای که گفتم در وصف آن شمائل... (۳۰۱) هجای پس از الف تأسیس «ئِل» است. اگر نیز شعر دارای ردیف بود، معلوم نبود به دلیل اشغال مقداری از حجم بیت چه بلایی بر سر آن می‌آورد.

۱ مُدامم مست می‌دارد نسیم جَعد گیسویت
خرابم می‌کند هردم فِریب چشم جادویت

۲ پس از چندین شکیبایی، شبی، یا رب، توان دیدن
که شمع دیده افروزیم در محراب ابرویت؟

۳ سواد لوح بینش را عزیز از بهر آن دارم
که جان را نسخه‌ای باشد ز نقش خال هندویت

۴ تو گر خواهی که جاویدان جهان یکسر بیارایی
صبا را گو که بردارد زمانی بُرقَع از رویت

۵ وگر رسم فنا خواهی که از عالم براندازی
برافشان تا فروریزد هزاران جان ز هر مویت

۶ من و باد صبا، مسکین دو سرگردان بی‌حاصل
من از افسون چشم مست و او از بوی گیسویت

۷ زِهی همّت که حافظ راست، کز دنیی و از عقبی
نیامد هیچ در چشمش بجز خاک سر کویت

۱. مدام: ایهام رایج (همواره + شراب؛ نک. ح ۱۱/۲.)

نسیم: معنای اصلی و اولیٰ در اینجا بوی و رایحه است، اما اگر کسی به سائقهٔ ذائقه و حکم ذوق بخواهد که به اعتباری چون تموّج گیسو یا دمیدن بوی و غیره ایهامی را به معنای وزش ملایم نیز اراده کند نمی‌توان آن را به جزم و قطع نفی کرد و مانع آزادی و پرواز ذهن او شد. (دربارهٔ معنای یاد شده، نک. ح ۲۹/۱.)

جَعد: در عربی صفت شخص است، حال آن‌که در پارسی اسم است = موی پیچیده. جَعْد = مردِ دارای موی مرغول و پیچیده، و جَعْدَة مؤنث آن، در مقابل سَبْط و سَبْطَة، به ترتیب مرد و زنِ دارای موی باز و نرم (جمهرة، صحاح) جَعُدَ الشَّعرُ جُعودَةً و جَعادةً: پیچان گردید موی. (منتهی‌الارب) جعد صفت موی هم ذکر شده: شَعرٌ جَعْد: بالفتح موی مرغول (همان) = پُشْک، بُشک، مرغول، مرغوله، پیچیده، درهم پیچیده، زره، شکن، شکنج، مجعّد، موی پیچیده، موی شکسته، وِژگال (اگرچه دهخدا در

مدخلی جداگانه نوشته: در تداولْ ژولیده، شوریده) مقابل خوار، فرخال؛ موی کوتاه، مقابل سَبط و مُستَرسِل = مویِ فروهشته و راست افتاده و آویخته (دهخدا)

خراب: نک. ح ۲/۱.

دَم: ایهام: الف. لحظه، کوتاهترین زمان؛ ب. نیرنگ و فریب، به اعتبار واژهٔ «فریب» (نک. «دم» و «دم دادن» در: ح ۳۱۱/۵.) ج. جرعه، به اعتبار مست و خراب (نک. «دم زدن» در: ح ۶۷/۲، که این معنی نیز در جوار دیگر معانی توضیح شده.)

۲. افروختن: ایهام یا استخدام به دو معنی: الف. افروختن، به اعتبار شمع دیده (اضافهٔ تشبیهی) = روشن شدن یا کردن چشم به دیدن ابروی محراب‌گونهٔ یار (که پیداست ناظر به روشن کردن شمع در محراب مسجد است.) همچنان‌که چراغ را مثل شمع به کار برده است: چراغ‌افروز چشم ما نسیم زلف خوبان است... (۴۶۵/۶) ب. افروختن = سوختن چشم، به اعتبار انتظار و شکیبایی بسیار که خود خواجه باز هم دارد: ماجرا کم کن و بازآ، که مرا مردم چشم... بسوخت (۱۸/۸) بسوخت دیده (مطابق قزوینی؛ خانلری: عقل) ز حیرت... (۶۵/۲) و:... چشم از انتظار بسوخت (۴۸۲/۳)

محراب ابرو: ترکیب تشبیهی که بارها دارد. (نک. ح ۷۰/۱۱.) حافظ همه‌جا محراب را برای ابرو به کار برده، اما سعدی آن را برای خود روی هم (علاوه بر ابرو) آورده است:

مرا روی تو محراب است در شهر مسلمانان

وگر جنگ مُغُل باشد، نگردانی ز محرابم

(غ ۳۶۴)

شاعر به گفتهٔ خودش عمری آرزومند و چشم‌انتظار دیدن ابروی یار (طبعاً از نزدیک) بوده، همچنان‌که این خواست را جاهای دیگر هم بیان داشته: محراب ابرویت بنما... (۹۲/۳) گر ببینم خم ابروی چو محرابش باز... (۳۵۲/۶) پیداست برای تحقق این آرزو، دلدار یا باید از جایی بر گوینده آشکار شود یا اگر حضور دارد، برقع از چهره بردارد یا بالا بزند (چنان‌که در بیت ۴ خواسته است). و این معنی در اشعار عارفانه، معادل تجلی و برون آمدن از حالتی است موسوم به استتار.

۳. ناصر بخارایی:

سواد خال او دارم به جای نور در دیده

مباد از چشم من خالی خیال خال هندویش

(دیوان ۳۱۲)

احتمال می‌دهم تقلیدی از بیت حافظ باشد با تبدیل ردیف «ت» به «ش».

لوح بینش: حافظ «بینش» را در تمامی جایها به هردو معنای حقیقی (دید معمولی) و بینایی (آگاهی و بصیرت) به کار برده، همچنان‌که بصر و نظر هم حاوی هردو معنای ظاهری و باطنی است. بدین سان می‌توان آن را ایهام انگاشت. پیشتر هم نظیر آن را داشتیم: چو کُحل بینش ما خاک آستان شماست... (۲/۷) لوح بینش (= لوح بصر) تشبیه سیاهی چشم، که مایهٔ دید است، به لوحی که بر آن نقش و نگار می‌کشیدند. «لوح بصر» در:... بر لوح بصر خطّ غباری بنگارم (۳۲۰/۱) و: نقطهٔ خال تو بر لوح بصر نتوان زد... (۳۶۱/۵)

معنای سادهٔ بیت: سیاهی یا مردمک چشم من از آن روی برایم ارجمند و گرامی است که نسخه‌ای یا بازتابی (یا به اصطلاح امروز عکس‌برگردانی) است از خال سیاه تو بر روح و جان من.

تناظر چشم و خال: شاعر تصویری ارائه کرده از تناظر یا رویارویی میان چشم خود به عنوان انسان بیننده با خال محبوب آسمانی، که با توجه به اهمیت خال معشوق و معانی ژرف و گسترده‌ای که در شعر عارفانه یافته (نک. «خال» در: ح ۵۹/۳) نه تنها چیزی جزئی یا عنصری صرفاً تزیینی یا زیبا نیست، بلکه به قولی تمامت هستی و حقیقت آن در این نقطه مضمر و مستتر است. این خودْ بنمایه‌ای (موتیفی) است کاملاً رایج در شعر عرفانی یا باری متأثر از عرفان، اما این نیز هست که بسامد بالای آن در شعر حافظ این تصور را پیش می‌آورد که او علاقه‌ای ویژه به تصاویر و تعابیری پیرامون این تناظر و تقابل میان رائی و مرئی یا ناظر و منظور دارد تا بارها و بارها به معشوق اعلام دارد که:

مردم دیدهٔ ما جز به رخت ناظر نیست   دل سرگشتهٔ ما غیر ترا ذاکر نیست

این نگریستن مردم سیاهرنگ چشم به نسخهٔ اصل خود یا همان خال، چندان تداوم می‌یابد که سرانجام در آن محو و مستهلک می‌شود، که به تعبیر کلامی اتحاد عاقل و معقول و به قول متصوفه وحدت جزء و کل پدید می‌آید. تردیدی نیست که شعرا هم باید بیان و نگاه ویژهٔ خود را از قضیه داشته باشند، که یکی از آنها همین مقابل نهادن دو عنصر همانند به نام مردمک خود و خال محبوب است. حافظ این معنی را به اشکال گوناگون بازگو کرده است، چون:

مردم دیده ز لطف رخ او در رخ او   عکس خود دید، گمان برد که مشکین خالیست

که می‌گوید: چهرهٔ یار آنچنان لطیف است که وقتی به او خیره می‌شوم بازتاب مردمک

من بر روی او نقش یا حک می‌شود و در نتیجه مردمک من آن را به شکل خالی مشکی (و مشکین و معطر) می‌بیند. در جای دیگر، مردم چشم را به استعاره «نقطه‌ای سیاه و مدار و محور نور» می‌خواند، و همزمان آن را به باغی مصفا (به دلیل صفای چهرهٔ دلدار) مانند می‌کند و مجموعهٔ اینها را نقش یا بازتابی می‌داند که از خال وی بر صورت خودش افتاده است:

این نقطهٔ سیاه که آمد مدار نور　　　عکسیست در حدیقهٔ بینش ز خال تو

در شعری دیگر، همین نقطهٔ سیاه چشم را باز پرتوی از خال یار می‌خواند، ولی همزمان آن را گوهر یکتا (= درّ یتیم، مروارید بی‌همتا) توصیف می‌کند:

مدار نقطهٔ بینش ز خال تست مرا　　　که قدر گوهر یکدانه گوهری داند

اما شکلهایی دیگر هم برای نشان دادن این تناظر و بیان این‌که چشم او دائماً نگرنده به یار است وجود دارد، از جمله این‌که چشم شاعر همچنان مبنا قرار گیرد، بدون خال، اما به مدد دیگر متعلقات معشوق، مثل قصر او، که به چشم می‌آید یا خیال روی او، که بر چشم شب زنده‌دار عاشق می‌گذرد؛ اگرچه آن تناظر و نیز محو شدن چشم یا بصر و بصارت این در آن همچنان به قوت خود باقی است، بنگریم:

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت　　　شیوهٔ جنات تجری تحتها الأنهار داشت

که چشم آن قدر به قصر یار (در حقیقت خود او) نگریسته که نقش قصر و جویبارهایش دقیقاً در چشم شاعر با جویهای اشک او مرتسم شده و هردو اینهمانی یافته‌اند. گلشن چشم هم چیزی است چون این «جنات» یا آن «حدیقه»:

خیال روی تو گر بگذرد به گلشن چشم　　　دل از پی نظر آید به سوی روزن چشم

و درست در بیتی دیگر از همین شعر، چشم شاعر، مطابق همان قاعده، به تکیه‌گاه یا بالش معشوق بدل می‌شود که همواره در آن لمیده است:

سزای تکیه‌گهت منظری نمی‌بینم　　　منم ز عالم و این گوشهٔ معیّن چشم

و یا:

شاه‌نشین چشم من، تکیه‌گه خیال تست　　　جای دعاست، شاه من: بی تو مباد جای تو

گاهی هم آن حدیقه و جنّات و گلشن، معادلی چون باغ می‌یابد، و یار می‌شود نرگس آن:

نرگس باغ نظر چون تویی، ای چشم و چراغ
سر چرا بر منِ دلخسته گران می‌داری؟

نقش: قزوینی: لوح؛ اما در ابیات متعدد او «نقش» و «لوح» با هم آمده. (نک.

بسامدیهای حافظ، ذیل هریک از این دو واژه.) این بیت را هم در همان شمار باید قرار داد. همچنین «لوح خال» در برابر «لوح بینش» ایجاد تکرار می‌کند. نیساری هم در دفتر دگرسانیها «نقش» ضبط کرده است.

۴. بُرقَع: روی‌بند ستوران و زنان عرب؛ جز این به صورت بُرقُع و بُرقوع هم آمده، جمع: بَراقِع (لسان‌العرب) = روی‌بند زنان، روپوش، روی‌پوش، پرده، حجاب، روبند؛ نقاب زنان عرب، فارسیان به معنی مطلق روبند به کار برند. آنندراج. جمع: بَراقِع و بَراقیع (دهخدا) براقیع جمع بُرقوع است. به گفتهٔ دُزی، جزءِ جهاز حیوانات بارکش و لباس زنان بدوی است. پرده‌ای است که چهره را از نقطهٔ مبداءِ بینی می‌پوشاند و از اطراف و روی پیشانی به سربند متصل می‌شود؛ از یک قطعه پارچهٔ موسلین یا کتان سفید نازک به شکل چهرهٔ انسان درست شده و تا روی زانوها آویزان می‌شود. (فرهنگ البسهٔ مسلمانان ۶۲ـ۶۳) به گفتهٔ ونسینک در معجم او واژهٔ «برقع» در هیچ‌یک از کتب قدیم احادیث اهل تسنن (مآخذ او) نیامده و فقط فعل «تبرقع» در سنن بخاری (حج ۲۳) به کار رفته است. پوشیدن برقع در حالت اِحرام جایز نبوده، چنان‌که حضرت پیمبر (ص) عایشه را در حالت احرام از آن منع کردند. (ابن‌حجر عسقلانی، فتح الباری شرح صحیح البخاری، «کتاب‌الحج» ۴۰۵) ابن‌بابویه هم می‌گوید: حضرت از این‌که زنان مُحرِمه برقع و قُفّازَین [دستبندهای پنبه‌آگند (دهخدا) ـ م] بپوشند اکراه داشت. (ترجمه و متن کتاب من لایحضره الفقیه ۳، ۲۲۹) برقع: در متون کهن عرب چون دیوان متنبی و ابوالعلاءِ معری و صحاح جوهری به معنای جهاز ستور و روی‌بند زنان عرب به کار رفته است. در آثار کهن فارسی چون حدودالعالم، تاریخ بیهقی و دیوان ناصرخسرو بیشتر به معنی روبند ستور استعمال می‌شده، اما از قرن ششم به بعد در اشعار تغزلی به‌ویژه در تشبیهات و استعاره‌ها بیشتر به معنای روبند زنان و شاهدان آمده و سابقهٔ استعمال آن به متون شعری قرن ششم چون خاقانی و نظامی می‌رسد. ابن‌بطوطه در نیمهٔ اول قرن هشتم در سفرنامهٔ خود از زنان برقع‌پوش شیرازی یاد کرده است. دربارهٔ شکل و طرز دوخت روبند ستوران اطلاعی نداریم. اما شکل، نحوهٔ دوخت و تزیین و چگونگی پوشیدن برقع زنان در سرزمینهای اسلامی و در زمانهای مختلف بسیار متنوع بوده است. به گفتهٔ دُزی، برقع به زنان شهرنشین اختصاص داشته و چهرهٔ زنان روستایی چون پیرزنان شهرنشین گشوده بوده است. (دانشنامهٔ جهان اسلام، ذیل «برقع»، با قدری تلخیص و تغییر) چنان‌که اشاره شد، در قدیمترین متون پارسی به معنای روی‌بند ستور بوده، مثلاً بیهقی چند بار آن را به این معنی آورده است، مثل: «بر

اثر رسول، استران موکبی می‌آوردند با صندوقهای خلعت خلافت، و ده اسب، از آن، دو با ساخت زر و نعل زر و هشت به جُل و برقع زربفت.» (تاریخ بیهقی ۵۲)

صبا برقع و حجاب را از روی گل برمی‌دارد (غنچهٔ مستور را می‌شکفاند و به تمامِ چهره می‌نمایاند.) بنابراین، معشوق از طریق استعارهٔ کنایی به گل مانده شده. حجاب برافگندن در اینجا معنای مثبت دارد، درحالی‌که گاهی هم جنبهٔ منفی می‌یابد، که به افشای راز یا پرده‌دری تعبیر می‌شود:... دم درکش، ار نه باد صبا پرده‌در شود (۲۲۱/۱۰) در این بیت سلمان هم اعتبار مثبت برای کار صبا منظور شده است:

گل ز بلبل روی می‌پوشد هنوز

ای صبا، برخیز و بردار این حجاب

(دیوان ۱۹)

احتمال می‌دهم بیت حافظ برداشتی همراه با توسّع از همین بیت باشد.

در هر حال، پیداست که با گشاده شدن روی محبوب (تجلّی او) سراسر جهان را نور و زیبایی فرامی‌گیرد، حتی با یک لحظه (زمانی) که تعبیری کاملاً شاعرانه از مفهومی عرفانی است.

۵. فنا: پیشتر گفته‌ام که حافظ گاهگاه تمایل به آن دارد که با مصطلحات و مفاهیم تصوّف بازی شاعرانه کند، که این خود می‌تواند گویای آن باشد که او التزام و انقیاد چندانی به رعایت معانی متعارف آنها در عرف تصوف برای خود احساس نمی‌کند، و یکی از آنها همین «فنا» است. (نک. ح ۷۵/۶.) در اینجا هم بدان سان. گفتنی است دو بیت ۴ و ۵ به لحاظ معنی وابسته به یکدیگرند و معنای همدیگر را تتمیم می‌کنند (چنان‌که معمولاً هم در نسخ به دنبال هم‌اند.) در بیت قبل، وقتی سخن از جاودانه آراستن جهان می‌گوید، طبعاً به منزلهٔ برانداختن فنا و نیستی به معنای حقیقی یا عادی است. حال در بیت کنونی، با توجه به اضراب و انصرافی که در «وگر» هست، ذهن خواننده نخست به سمت معنای عرفانی فنا می‌رود، به‌ویژه که واژهٔ «رسم» می‌تواند القاکنندهٔ رسوم و شعائر تصوف هم باشد، فنایی که خود عین بقا یا منجر به آن است. همچنین آن جانهای عاشقان که در لابلای تارها و شکنهای زلف معشوق جا خوش کرده‌اند، واصِل به فنای عارفانه یعنی بقا گردیده‌اند، اما فروریختن این جانها از سر زلف (موضع بقا) معنایی جز مرگ آنها (به معنای معمول) ندارد. پس تا اینجا همان معادله برقرار است، یعنی در حقیقت رسم «فنا ـ بقا»ی عارفانه را برانداختن و همگی را به کام مرگ فرستادن. اما این تنها یک روی کار است، و خواننده در اینجا احتمالاً

دربارهٔ این معنی به تردید خواهد افتاد و ذهنش دوباره متوجه معنای عادی و غیر عرفانی «فنا» خواهد شد، و شاید هم از پذیرش مرگ و نیستی برای آن عاشقان اکراه پیدا کند. او شاید دوباره به قید «وگر» متوجه شود و این بار آن را به عکسْ حمل بر یک عطف و ربط عادیِ معنای دو بیت (و نه یک شقّ مقابل و مخالف) کند. در این صورت متقاعد خواهد شد که فنا همان مرگ و نیستی است. این فعل و انفعال ذهنی دقیقاً همان چیزی است که شاعرِ سخت ایهام‌دوست ما می‌خواهد. نگاهی به معاملهٔ مشابه او با «فنا» در دیگر مواردی که توضیح کرده‌ام (و مضافاً بازی او با واژهٔ نزدیک به آن یعنی «اجل») این امر را بر شما مدلل خواهد داشت. شایان توجه این‌که عملاً هم مشکلی در درک بیت میان حافظ‌پژوهان روی داده است: هروی آن را چنین معنی می‌کند: اگر می‌خواهی فنا در جهان نباشد گیسوی خود را بیفشان تا جانهایی که در آن اسیر است آزاد شده به صاحبان خود برگردند. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۴۲۷) ملاحظه می‌کنید که تا چه حد در باب بیت آسانگیری شده است. فردی دیگر در انتقادی از برداشت ایشان می‌نویسد: هرچند بیت ایهامی به این معنی دارد، اما چون محور اصلی بیت برانداختن رسم فنا از جهان است و معنی یاد شده این غرض را تأمین نمی‌کند، نمی‌توان آن را معنی اصلی بیت دانست. معنی اصلی و درست این است: اگر می‌خواهی فنا و نیستی را از جهان براندازی، گیسوی حیاتبخش خویش را بیفشان تا از هر موی آن هزاران جان فروریزد، و جهان سرشار از جان و حیات گردد و به این گونه رسم فنا از میان برود. (سید محمد راستگو، «حاشیه بر شرح حافظ هروی»، نشر دانش، س نهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۴۴.) پیداست که ایشان هم به اصل قضایا التفات نکرده‌اند.

برافشان تا...: حذف به قرینه = برافشان مویت را تا...

۶. صبا را در اشعار گاهی آواره و آواره کننده می‌خوانند؛ ناصر بخارایی:

تا نسیم زلف تو می‌آید از باد صبا   در پی باد صبا خواهد شدن آواره دل

(دیوان ۳۲۰)

باد و سرگردانی، هم او:

پیش از این چون خاک ره بودم، ولی اکنون چو باد

می‌روم بی‌پا و سر بر یاد رویش کو به کو

(همان ۳۶۶)

همرازی و همدلی عاشق با باد، به گفتهٔ خواجه:... عزیز من، که بجز باد نیست

همرازم (۳۲۵/۶)

۷. دنیی و عقبی: نک. ح ۲۶/۲.

لخت دوم ایهامی می‌سازد که بیت را دارای دو ضلع معناییِ جِد و طنز می‌کند: الف. جد: تو آن قدر عزیزی که هیچ چیز در این جهان و آن جهان در چشم من گرامی‌تر از خاک کوی تو نیست. «زهی همت» در این شق کاملاً جدی است و شاعر آن را از بابت همین مایه از عشق یار به خود منسوب می‌دارد. ب. طنز: من از دنیا و آخرت نصیبی جز این ندارم که خاکی از کوی تو به چشمم بریزد. «زهی همت» هم در این ضلع به لحن طنز و تسخر ادا می‌شود: بنازم به این همت (یا ماشاء الله از...) چیزی مثل دولت دور قمری. (دربارهٔ ابیات دوضلعی، نک. بحث ایهام، ج ۱، ۶۷۲ ـ ۶۷۴.)

۹۵

۱ دل مـــن در هــوای روی فــرخ
بـــود آشـــفته هــمچون مــوی فــرّخ

۲ بجز هندوی زلفش هیچ کس نیست
کـــه بـرخـور بـاشد او از روی فــرّخ

۳ سیاهی نیکبخت است او کـه دایـم
بـــود هـــمراه و هـــمزانـــوی فـرّخ

۴ شود چون بیدْ لرزان سـرو بسـتان
اگـــر بـــیند قـــد دلجـــوی فـــرّخ

۵ بـده سـاقی شـراب ارغـوانـی
بـــه یـــاد نـــرگس جـــادوی فـرّخ

۶ دوتا شـد قـامتم هـمچون کـمانی
ز غـــم پـیوسته، چـون ابـروی فـرّخ

۷ نسیم مشک تـاتاری خَـجِل کـرد
شَـــــمیم زلف عـــنبربوی فـــرّخ

۸ اگر میل دل هر کس بـه جـاییست
بـــود مـــیل دل مـــن ســوی فـرّخ

۹ غـــلام خـاطر آنـم کـه بـاشد
چــو حــافظ، چـاکَـر و هــندوی فرّخ

۲. هندو: اینجا، در درجهٔ نخست، اعتبار سیاهی زلف مراد است، و نیز شاید بتوان گفت که راهزنی و درازدستی یا تطاول هم اراده شده است، چون یکی از تعابیر شعرا دربارهٔ زلف این است که به روی یا گردن محبوب دست‌اندازی می‌کند. (نیز نک. ب ۹.)

۳. موقوف‌المعنی با بیت قبل است در اشاره به زلف معشوق که «هندو» خوانده و در اینجا «سیاه» نامیده شده، که صفت بدل از موصوف به معنای غلام یـا کـنیز سـیاه است، و معمولاً اعتبار بی‌قدری و بی‌بهایی، شرارت و نظایر اینها در مورد او لحـاظ

می‌شده، اما اینجا به عکس، وی را نیکبخت خوانده از بابت تسمیه به ضد، زیرا زلف به اعتبار نزدیکی به یار طبعاً قدر و منزلت می‌یابد. (نک. ح ۷۶/۹.)

همزانو: ایهام: الف. همراه و همنشین؛ ب. این‌که در بلندی تا زانوی یار یا هر شخص مورد نظر می‌رسد؛ عراقی، در همین معنی و به همین شکل:

چون دل من در سر زلف تو شد   هم شود گهگاه همزانوی تو

(کلیات ۲۶۴)

۶. پیوسته: ایهام (همیشه + ابروان متصل به یکدیگر) در جمالشناسی قدما یکی از صفات مطلوب برای ابروان، پیوسته بودن بوده است. پیشتر در مورد کاربرد فعلی آن (پیوست، پیوستم) شواهدی ارائه شد (در: ح ۲۳/۵) و اینها هم نمونه‌هایی از کاربرد به صورت صفتی است؛ امیرحسن:

چشم مستش که دلی گوشه‌نشین دارم ازو   خوش کمانیست که پیوسته کمین دارم ازو

(دیوان ۳۲۲)

که کاملاً ایهامی و پرصنعت است، چه گذشته از ایهام «پیوسته» به ابروان متصل، «گوشه» هم ایهام به گوشهٔ چشم و ابرو و نیز دو گوشهٔ کمان و کنجی که کمین می‌کنند دارد، و صنایع دیگر؛ عبید زاکانی:

کمان ابروی پیوسته می‌کشی تاگوش   بدان امید که صیدی کجا توان انداخت

(کلیات ۶۶)

عماد فقیه، همراه با همان ایهام در «گوشه»:

قبلهٔ عاشق دلخسته بود پیوسته   ابروی او، که به هر گوشه از او بیماریست

(دیوان ۷۶)

سلمان، که او هم بارها این ایهام را دارد، چون:

شکل ماه نو خم ابروی او را راستی   نیک می‌داند، دریغا ماه نو پیوسته نیست

(دیوان ۶۳)

یا رب، آن ابرو چه محراب است کز سودای آن

در زوایای فلک پیوسته «یا رب یا رب» است؟

(همان ۷۱)

۹. هندو: اینجا هم (مثل ب ۲) صفت جانشین موصوف (= غلام یا کنیز) است، چنان‌که در پارسی به معنای مطلق خادم یا بنده نیز هست و وقتی می‌گفتند «هندوی فلان» همین معنی را اراده می‌کردند؛ سنایی:

نــه زلیـخا ز چـهرهٔ نـیکوش   به غلامی خرید و شد هندوش؟

(حدیقه ۲۳۳)

نظامی:

جهانداران که ترکان عام دارند   به خدمت هندویی بر بام دارند

(خسرو و شیرین ۳۰۷)

امیرحسن، در اشاره به غلامی و راهزنی، هردو:

هرچند هندوی توام، چون دزدم از لعلت شکر؟

در هـر کـمین بـنشانده‌ای تـرکان تـیرانـداز را

(دیوان ۵)

چنان که شواهد اخیر نیز نشان می‌دهد، «هندو» را در موارد فراوان همراه با «ترک» آورده‌اند، از آن روی که هردو در بندگی و چاکری اشتراک دارند، و در این همراهی، مقاصدی را دنبال می‌کردند چون تناسب این‌دو از همین لحاظ، و نیز ایجاد کنتراست (تضاد) یکی در سیاهی آن و سپیدی این، چنان‌که نظامی می‌گوید:

دلش را برده بود آن هندوی چُست   به ترکی رخت هندو را همی‌جُست

(پیشین ۶۶)

و همچنین ارزشمند بودن بندهٔ ترک و کم قدر و بها بودن هندو. نیز به همین دلیل است که مـی‌گفتند: هـندوان سـهل‌الوصـول‌انـد و بـه خـلاف تـرکان بـرای بـرآوردن کـام صاحبانشان ناز و مقاومت نمی‌کنند، چنان که فرخی سیستانی می‌گوید:

تا ترا ترکی سـه بـوسهٔ دزدیـده دهـد   هندویی را بتوان برد و بپرداخت ز کار

(دیوان ۴۳۷)

(نیز نک. «هندو» در: ح ۸۳/۱.)

❊ ❊ ❊

خانلری مخاطب غزل را فرّخ آقا، سردار شاه شجاع در حمله به آذربایجان، دانسته (دیـوان ۲، ۱۲۱۱) و آنگاه حدس زده‌اند که او از حافظ شعری خواسته «و اگر چـنین باشد، لحن شوخی و طنز را نیز در آن می‌توان یافت.» (۱۲۱۲) اگرچه در عوالم غزل نباید از چنین لحن و تعابیری نسبت بـه یک رجـل مـملکتی شگـفت‌زده شـد، ولی پذیرش آن در باب یک سردار هم خالی از دشواری نیست، چه حالت اخوانی بر غزل غلبه دارد.

و اما برخی اشعار با قوافی یا ردیفهای مختوم به حروفی چون ث، ج، ح و غیره هست که در مورد دیوانها می‌توان گفت به اصطلاح برای جور کردن جنس حروف بوده، امّا در خصوص حافظ که خود فاقد دیوانی مدوّن به شکل متعارف بوده چنین حکمی نمی‌توان کرد. سلیم نیساری هم بر این است. (مقدمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۲۱۳) ضمن این‌که این شعر را هم الحاقی دانسته است. (همان‌جا، ح) البته طبع خانلری و قزوینی در مورد غزلهای مختوم به حروف مذکور با هم تفاوت آشکار دارند و خانلری بیشتر آنها را ندارد.

در هر حال، غزل به قدری سست و سهل است که قبول تعلق آن به حافظ بس دشوار است، هرچند هر شاعری ممکن است در کنار اشعار جدی‌اش مقداری کم یا بیش از اخوانیات یا سروده‌های سردستی نیز داشته باشد، و لذا اصولی نیست که مصححی به صرف سستی و خساست سخنی آن را از دایرهٔ آثار او بیرون بگذارد.

۹۶

۱ دی، پیر مَی‌فروش ـکه ذکرش به خیر باد ـ
گفتا: شراب نوش و غم دل ببَر ز یاد

۲ گفتم: به باد می‌دهدم باده ننگ و نام
گفتا: قبول کن سخن و هرچه باد باد

۳ سود و زیان و مایه، چو خواهد شدن ز دست
گو: بهر این معامَله غمگین مباش و شاد

۴ بادت به دست باشد، اگر دل نهی به هیچ
در معرِضی که تخت سلیمان رود به باد

۵ حافظ، گرت ز پند حکیمان ملالت است
کوته کنیم قصّه، که عمرت دراز باد

۱. دی (دیروز)، دیشب، دوش، دوشین، دوشینه و نظایر آن: کمتر در شعر در معنای حقیقی لفظ به کار می‌رود، و به‌ویژه در شعر عاشقانه، و حتی بیش از آن در شعر عارفانه، بهانه‌ای است برای نقل حال یا تجربه‌ای که برای شاعر روی داده یا مدّعی روی دادن آن است. در مورد احوال و تجاربی چون واقعات عرفانی، با توجه به نوع و ماهیت آنها، کمتر می‌توان آنها را در ظرف زمانی و مکانیِ متعارف جای داد و اساساً تصور زمان و مکان به معنای محسوس و مادی در مورد آنها قابل طرح نیست، چراکه از نظر عرفا حالی که ممکن است با معیارهای رایج و قواعد و قوالب ذهنی ما در حدود یک لحظه یا چیزی کم و بیش انگاشته شود در اصل می‌تواند فراخایی ازلی - ابدی را در برگیرد. در هر حال، شاید در مواردی، این حال عارفانه به واقع در یک روز یا شب پیش روی داده باشد، اما حکم اغلب و اکثر در این باب همان است که ذکر شد، و بهتر است از هرگونه حدس و گمانی در محدودهٔ زمان واقعی درباره‌شان بپرهیزیم و فرض را بر یک گذشتهٔ نامشخص، ذهنی یا تخیلی بگذاریم.

پیر می‌فروش: معمولاً همان پیر طریقت، پیر میخانه، دردی‌کش یا خلاصه پیر نمادین و آرمانی موسوم به «پیر مغان» است. ذکر او هم (چنان که شناختهٔ شعرخوانان و حتی نگاشته در کتب بدیع دبیرستانی است) جز به خیر (=شراب) نیست. اینجا هم

در جایگاه رهشناس و رهنما و فراخواننده به عشق و سرمستی، یعنی ارجمندترین و بامعنی‌ترین چیز ممکن در حیات گذران بشری در زیر این گنبد دوّار قهّار غدّار است. دیالوگ کوتاهی که میان شاعر و پیر درگرفته، تمهیدی است شکلی و بهانه‌ای برای این‌که شاعر «گروهی شک و پرسش را» که (به قول اخوان ثالث) در نگاهش ایستاده با پیر در میان بگذارد و پاسخ بطلبد، این‌که مثلاً: من، شمس‌الدین محمد معروف خلق به «حافظ کلام‌الله» که همواره مرا در سفر و حضر قرآن‌پیچ به دست دیده‌اند و حرمت نهاده‌اند چگونه در این نیکنامی جامه بدرم و به سلک رندان باده‌نوش درآیم؟ پیر هم در همین قالب می‌تواند با لحن مشفق همیشگی‌اش شاعر را از مدار مسدود قیود و ملاحظات مرسوم و «ننگ و نام»های متعارف (که: اگر چنین کنم چنان خواهد شد) برهاند. ظاهر دیالوگ، واقعی و جلوی چشم خواننده نشان می‌دهد، و باید هم نشان بدهد، حتی اگر این در حقیقت امر گفتگویی باشد در ذهن و درون شاعر با همان پیر ذهنی، پیری که همواره سخنش برای گوینده پذیرفتنی و فرمانش بردنی است.

۲. شاعر به گفتهٔ خود هنوز به آوازه و اعتبار و موقعیت خود نزد عامهٔ خلق و اهل زهد می‌اندیشد، اما پیر کارافتاده، که آن سوی معروفیتهای متعارف و نام و ناموس‌های بی‌اعتبار را می‌بیند، می‌خواهد او را از اسارت در درون پیلهٔ خودساخته و بیمها و مصالح و روابط او با خلق و محیط برهاند و به وی نشان دهد که هنر آن باده‌ای که پیشش می‌نهد چیست و چگونه می‌تواند با نفی امور پیش پا افتاده و عافیت و عاقبت‌اندیشیِ جویندگان بهشت، شاعر را به اصل قاعدهٔ بقا یعنی عشق و شادیهای همیشگی یا بهشت موجود رهنمون شود. (دربارهٔ ننگ و نام، نک. ح ۸/۳.)

قبول: = باد صبا، که با «باد» ایهام دارد؛ ابوریحان: «صبا را نیز قبول خوانند که بر روی کعبه همی آید [...] باد دبور از سوی مغرب است و از پشت کعبه همی آید.» (التفهیم ۶۳) سعد وراوینی: «عرصهٔ اقالیم چنان بپیماید که سرعت سیرش گَرد غیرت بر کوکبهٔ صبا و دبور افشاند و آتش رشک در مجمرهٔ شمال و قبول افگند.» (مرزبان‌نامه ۱، ۱۷)

سخن: دو معنی دارد، که می‌توان آن را ایهام تلقی کرد: الف. معنای معروف = حرف و کلام؛ ب. امر، موضوع، قضیه، مقوله؛ در معنای اول می‌گوید: حرف را بپذیر، و در دومی: موضوع و قضیه (= باده‌نوشی برای رفع غم) را قبول کن.

۳. شاید بتوان این شریفه را به عنوان مستند قرآنی بیت ذکر کرد: لِکَیلا تَأْسَوا علیٰ ما فاتَکُمْ و لاتَفْرَحُوا بما آتاکُمْ وَ اللّهُ لایُحِبُّ کلَّ مُخْتالٍ فخورٍ (حدید ۲۳) (تا بر آنچه

از کف شما به در شد دریغ مخورید و بر آنچه شما را دهد شادی مکنید، و خداوند هیچ خودپسند خودستایی را دوست نمی‌دارد.)

سود و زیان و مایه: در هر معامله و تجارتی چیزی بجز این سه نیست، و بنابراین، مقصود آن است که همه چیز حیات مطلقاً از میان رفتنی است؛ پس غم و شادی در چنین امر بی‌محل و گذرانی معنایی ندارد.

معامله: این نیز دو معنی دارد: الف. داد و ستد؛ ب. موضوع، قضیه، امر.

۴. باد به دست بودن: همان ایهام معهود متداول میان دو معنای حقیقی و مجازی در مورد سلیمانْ وجود دارد که مثلاً در:

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد — یعنی از وصل تواش نیست بجز باد به دست

معرِض: جای عرض و ظاهر کردن چیزی، و به فتح راء نیز درست است. غیاث، آنندراج؛ عرضه‌گاه، نمایشگاه، جمع: مَعارض (دهخدا، یادداشت مؤلف) به نظر این نگارنده در اینجا یعنی موضع و جایگاه، و «در معرضی که» بر روی هم یعنی در جایی که، درحالی‌که. البته شاید بتوان از آن چیزی چون محل عارض شدن (حوادث) را هم به اعتبار زوال ملک سلیمان اراده کرد.

به باد رفتن: باز با دو معنی (تباه شدن + بر روی باد رفتن): «وی [سلیمان] دیوان را فرمود [...] گوشکی از جواهر و یاقوت بکردند صد ارش، ده پوشش [= آشکوب، طبقه ـ م] در هر پوششی صد زن. چون باد شادُروان او را برگرفتی و در هوا می‌بردی، دیوان آن گوشک را برگرفتندی و حرم سلیمان در آنجا، و آن را در هوا می‌بردندی با باد برابر.» (قصص قرآن مجید ۳۶۹ـ۳۷۰) «شیخ ما گفت: عزیزتر از سلیمان نباید و ملک از وی عظیم‌تر نیاید، بازین همه به دست وی جز بادی نبود (و لِسُلیمٰنَ الرّیح؛ انبیاء ۸۱) آنگه قدر مُلکتش به وی نمودند که او را از تخت فرود آوردند و صخر جنّی را ـ که شیطانی بود ـ به جای او بنشاندند...» (اسرارالتوحید ۳۰۱)

خواجو حتی بسی بیش از خواجه با سلیمان و باد مضمون ساخته، چون:

پیش صاحبنظران ملک سلیمان باد است — بلک آن است سلیمان که ز ملک آزاد است

(دیوان ۳۷۹)

ببین که تخت سلیمان چگونه شد بر باد — اگرچه بود به فرمان او وحوش و طیور

(همان ۷۰۶)

تخت سلیمان کنایه از فارس نیز هست. (نک. یادداشتهای قزوینی ۳، ۳۱۲.) اما بعید می‌دانم اینجا اراده شده باشد، اما غنی ظاهراً آن را به معنی فارس و قرینه‌ای بر تعلق

شعر به عصر ابواسحق می‌داند.

۵. اینجا با ظرافت، پیر می‌فروش را «حکیم» می‌خواند، اما نه حکیم به معنای متعارف، بلکه حکیمی که به جای ورود به مباحث حکمت نظری یا عملی، تأمل در ژرفنای حیات آدمی می‌کند و در پی کشف رمز بقای اوست، حکیمی چون «طبیب عشق» که همّت بر حلّ عوارض عمدهٔ انسان در جهان گذران بسته است، حکیمی با نظر جامع و شامل، که آن سوی معاملات مرسوم و اغراض مقصور آدمیان را (که بدانها اشاره رفت) می‌بیند و از بی‌معنایی و بی‌حاصلیِ استغراق و اشتغال دایم به این ملاحظات هشدار می‌دهد و درد عشق را در صدر شیوه‌های درمانی خویش به جای تندرستیها و شادیهای رایج گذارده است.

و اما در لخت دوم احتمال می‌رود، گذشته از صِرف طباق میان «کوته» و «دراز»، معنایی آمیخته به طنز را هم دنبال کرده باشد، بدین سان که پیر حکیم می‌گوید: من آنچه شرط بلاغ است، یعنی اصل و بنیان حکمت حیات آدمی و رمز ماندگاری راستین اوست، با تو گفتم، اما اگر نمی‌پذیری، باشد، پس عزت و عمرْ زیاد، که سخنی دوپهلو می‌نماید: یکی آنچه در هر خداحافظی یا به قول قدما «خیر باد» به گونهٔ رایج گفته می‌شود، و دیگر طنزی در این‌که: عمرت در این غفلت دراز باد، یعنی درازی کمّیِ زندگی، بدون معنی و حاصل اصلی آن، که پیر ذکر کرد، و ما نیز. سخنِ غالباً فشردهٔ حافظ چه بسا چیزها در خود دارد که در نظر نخست دریافته نمی‌شود.



غنی غزل را در شمار چند شعر می‌گذارد که آنها را «به قرائن مؤکده» راجع به ابواسحق می‌داند. (تاریخ عصر حافظ ۱۳۶ـ۱۳۷) او شعر را بازگوکننده یا تداعیگر باده‌نوشیهای روزهای پایانی بواسحق با احساس پوچی و گذران بودن عمر و دولت خویش تلقی می‌کند. این نگارنده پیشتر دربارهٔ آنچه به زعم او زیاده‌روی غنی در مربوط کردن اشعار با رویدادها و کسان زمان حافظ است سخن گفته (ج ۱، ۴۰۹ به بعد) ضمن این‌که در جای خود بر این که اشعار او بیش از تمامی غزلسرایانْ مرتبط با امور و احوال ایام اوست تأکید کرده است. (همان جلد، ۹۱ به بعد) بر روی هم معتقد است که در انطباق دادن اشعار او با امور و مسایل بیرونی باید حدّی موجه و معقول را نگاه داشت، که غنی نگاه نداشته و کوشیده است تا حتی برخی سروده‌ها را هم که نمی‌توان دلایل کافی و متقن بر ارتباطشان با امور عصر یافت به هر تمهیدی به آنها

پیوند دهد. این غزل هم چنان نیست که قرائن مؤکده بر ارتباط آن با شاه شیخ و منش و کردار او در بر داشته باشد، بلکه بیشتر احتمال می‌رود حسب حالی از شاعر و بازگوکنندهٔ پاره‌ای تردیدهای او در گزینش بزرگ میان مستوری و مستی باشد. باید توجه داشت که شقوق و شاخه‌های گزینش در اعصار مختلف با هم یکسان نیست، مثلاً آنچه در دورهٔ جدید مثلاً به صورت انتخاب میان مشی و مرام سیاسی یا پیوستن به نیروهای مبارز در برابر حاکمیتها یا اختیار مکتبها و فرقه‌های فکری جدید و نظایر اینهاست، در آن روزگاران بیش از هر چیز میان دین و تصوف و عرفان یا زهد و عشق، و یا پذیرش اصول و مبانی این یا آن نحلهٔ کلامی، حکمی و امثال اینها بوده و بیشتر جنبهٔ فرهنگی و فردی داشته است. از همین‌روست که باید به فرزانگان آن روزگاران نیز حق داد تا دغدغهٔ گزینشهایی از این دست را مطابق مقتضیات عصر خویش داشته باشند. این را از آن روی می‌گویم که ممکن است در مواردی با لحاظ نکردن اهمیت چنین گزینشهایی برای خواجه، توجه خود را بیش از حد مصروف بر جستجوی شأن نزول‌ها و خاستگاههای متفاوت برای شعر، از جمله روابط شاعر با این یا آن فرد و رویداد (که البته و در جای خود وجود دارد و انکارپذیر هم نیست) کنیم.

۱ شراب و عیش نهان چیست؟ کار بی‌بنیاد
زدیم بر صف رندان و هرچه بادا باد
۲ گره ز دل بگشا، وز سپهر یاد مکن
که فکر هیچ مهندس چنین گره نگشاد
۳ ز انقلاب زمانه عجب مدار، که چرخ
ازین فسانه هزاران هزار دارد یاد
۴ قدح به شرط ادب گیر، زان‌که ترکیبش
ز کاسهٔ سر جمشید و بهمن است و قباد
۵ که آگه است که کاووس و کی کجا رفتند؟
که واقف است که چون رفت تخت جم بر باد؟
۶ ز حسرت لب شیرین، هنوز می‌بینم
که لاله می‌دمد از خون دیدهٔ فرهاد
۷ مگر که لاله بدانست بیوفایی دهر
که تا بزاد و بشد، جام می ز کف ننهاد
۸ بیا، بیا، که زمانی ز می خراب شویم
مگر رسیم به گنجی درین خراب‌آباد
۹ نمی‌دهند اجازتْ مرا به سیر و سفر
نسیم باد مصلّیٰ و آب رکناباد
۱۰ قدح مگیر، چو حافظ، مگر به نالهٔ چنگ
که بسته‌اند بر ابریشم طرب دلِ شاد

۱. بسیاری از شاعران، غزلهای همروال این دارند، مثلاً خواجو (چند غزل) وصّاف‌الحضره، عبید، عماد فقیه و... اما آنچه مختصر شباهتهای مضمونی با این شعر دارد یکی از عبید است:

نسیم خاک مصلّیٰ و آب رکناباد غریب را وطن خویش می‌برد از یاد
(کلیات ۷۰)

و دیگر از عماد:

خوشا هوای مصلّیٰ و آب رکنـاباد　　　که آن مفرّح دل وین مقوّی جان باد

(دیوان ۱۰۴)

البته حافظ مضمون مشابه این دو مطلع را پس از چند بیت قرار داده است.

شراب و عیش نهان: =شراب نهان و عیش نهان، با حذف به قرینه؛ پیداست حافظ معمولاً در خود شراب شک نمی‌کند و نمی‌گوید «شراب چیست» و تنها در مواردی در آن به نظر نفی می‌نگرد که شراب انگوری در برابر بادهٔ عشق و معرفت قرار می‌گیرد و با آن قیاس می‌شود (که بسامد این گونه موارد نیز، چنان‌که در جای خود ذکر شده، بسیار پایین است.) به هر حال، رندِ بر کنار از شراب در حکم عجیبهٔ هشتم است (مگر این‌که «رند» به مفهوم عرفانی آن آمده باشد.)

زدیم بر صف رندان: خودْ عنوان یا سرلوحهٔ بحث مفصل این نگارنده دربارهٔ رند و رندی است. (جلد یکم، که می‌توانید به همان جا بنگرید.) لخت دوم را هم دهخدا در شمار امثال آورده است. (امثال و حکم ۲، ۹۰۳)

در هر حال، از ویژگیهای رند (به معنای حقیقی) یکی هم ارتکاب فاش هر فسق و فاحشه‌ای است، و نه چون اهل ریا نوشیدن و دهان تطهیر کردن و پی گـم کـردن، و تأکید خواجه هم بر همین جنبه است.

۲. مهندس: واژه را جوالیقی معرّب و مشتق از «هَـنداز» پـارسی [= انـدازه ـ م] بـا تبدیل «ز» به «س» می‌داند و «هَنْدَسَة» را هم اسم آن. (المعرّب ۳۵۲) جوهری هـم در مادّهٔ «هندز» آن را دقیقاً از «اندازهٔ» پارسی می‌داند و اسم فاعل آن را «مـهندِز» ذکـر و چنین تعریف می‌کند: کسی که قادر بر (حفر) قناتها و (ساختن) بناهاست، جز این‌که زاء را به سین بدل کرده و مهندس گفته‌اند، زیرا در زبان تازی حرف زائی که پیش از آن دال باشد وجود ندارد. (صحاح) ابن‌منظور هم بر این است. (لسان‌العرب) مـهندس در قدیم به معمار و کشندهٔ نقشه و طرّاح انواع مستحدثات از خانه، باغ، قـنات، پـل و... اطلاق می‌شد، و در اشعار حافظ هم به فردی با فکر دقیق و برخوردار از رموز حرفهٔ خویش گفته شده است. مشهورترین مهندس در عالم شـعر، سِـمنار (یـا سِـنمار، یـا سِنِمّار) است، اعجوبه‌ای همه‌فن‌حریف از روم که نعمان برای ساختن قصر مشهور خُوَرنَق از روم به یمن فراخواند. (برای آگاهی از او، هنر، مهارت و جامعیتش و آنچه کرد و آنچه بر او رفت، نک. هفت پیکر ۵۸ به بعد.) نظامی وصفی دقیق و چون همیشه هنرمندانه دربارهٔ او دارد، از جمله:

هست نـــام‌آوری ز کشـور روم — زیـرکی کـو ز سنگ سازد مـوم
چـابکی چـربدست و شیرینکار — ســـام‌دستی و نـــام او سـمنار
گرچه بنّاست، وین سخن فاش است — اوســـتاد هـــزار نـقاش است
هست بیرون ازین بـه رای و قـیاس — رصـــدانگـــیز و ارتـفاع‌شناس
نـظرش بـر فـلک تـنیده لعـاب — از دَم عـــنکبوتِ اصـــطرلاب
چـون بـلیناس روم، صـاحب‌رای — هم رصـدبند و هـم طـلسم‌گشای
آگـــه از رویِ بســتگان سـپهر — از شـبیخون مـاه و کـینهٔ مـهر...

(همان ۵۹)

سمنار خورنق را چنان از کار درمی‌آورد که وصفش را باز تنها و تنها از نظامی می‌توان شنید. اما آنگاه که نعمان از او می‌پرسد: اگر مزدی بیشتر یابد می‌تواند به از این بسازد، مهندس هنرور بیگناه و بی‌خبر از کید و کین شاهان می‌گوید: آری، اگر خورنق چنین است آن کاخ بارها برتر از این خواهد بود. نعمان از بیم آن‌که سمنار قصری بهتر برای دیگری سازد و شهرت او را، که «ربّ‌الخورنق» خوانده می‌شد، تباه کند بی‌درنگ فرمان می‌دهد تا وی را از بامِ برکشیدهٔ او به زیر افگنند، و درد و دریغ شاعر:

کارگر بین، که خاک خونخوارش — چـون فگـند از نشـانهٔ کـارش

(۶۲)

پس از سمنار، شیدهٔ معمار است:

اوســتادی بـه شـغل رسّـامی — در مســاحت مـهندسی نـامی

(۱۴۱)

البته او بخت آن را داشت که منذر با او چنان نکند که نعمان با همکار وی کرد. و اما آنچه از مجموعهٔ آگاهیهای ما از مهندسان و معماران قدیم برمی‌آید این‌که کاردانی و چیرگی آنان تنها محدود به طرّاحی و ساختن ابنیه و اماکن نبوده، بلکه آنان برخوردار از جامعیتی در رشتهٔ خود و شعب پیرامونی و دید و نگرشی ژرف بوده‌اند، کما این‌که آثار به‌جای‌مانده از آنان گواهی روشن بر این ویژگی مهم این رسته است. اما از میان مضامین غزلی بر حول مهندس، یکی از شایعترین آنها همین است که هیچ‌یک از آنان، با وجود دقت و مهارت و رازدانی و گرهگشایی، قادر به حل مشکلات بزرگ افلاک و انجم و یا عشق نیست؛ چنان‌که حافظ گفته، و سعدی هم بر آن است:

قصّه به هرکه می‌برم، فایده‌ای نمی‌دهد — مشکل درد عشق را حل نکند مهندسی

(غ ۵۸۲)

اما اگر این مهندس خودِ یار باشد قضیه فرق می‌کند؛ به گفتهٔ خواجه:

طربسرای محبت کنون شود معمور   که طاق ابروی یار منش مهندس شد

بیت دارای ایهام کلی یا از شمار آنهایی است که دوضلعی نامیده‌ام و این بیت هم یکی از نمونه‌های ذکر شده برای این نوع از ایهام بوده است. (جلد ۱، ۶۷۲ـ۶۷۴) گره نگشودن مهندس، هم می‌تواند به گره دل مربوط شود و هم به راز سپهر، و بدین سان دو معنای کاملاً متفاوت از آن پدید می‌آید و هردو هم به خوبی جا می‌افتد.

۳. انقلاب: اصطلاحی نجومی است = solstice (فرانسه) تغییر فصل از تابستان به زمستان و از بهار به تابستان. نخستین را انقلاب شَتَوی و دوم را انقلاب صَیفی گویند. انقلاب صیفی تحویل آفتاب است از آخرین درجهٔ برج جوزا به درجهٔ نخستینِ برج سرطان، که بلندترین روز و کوتاهترین شب را در تمام نقاط زمین به همراه دارد. انقلاب شتوی، تحویل خورشید است از آخرین درجهٔ قوس به اولین درجهٔ جَدْی، که کوتاهترین و بلندترین شبها پیدا می‌شود. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی)

ملاحظه می‌کنید که شاعر با بهره‌گیری از این اصطلاح (به قرینهٔ زمانه و چرخ) آن را بر دگرگونیها و چرخشهای روزگار خود حمل کرده و گفته است: چرا باید از چنین تبدلاتی شگفت‌زده شد، درحالی‌که اساساً حرکت چرخ پیر بر همین هنجار بوده است؟ شارحان به مدلول نجومی «انقلاب» التفات نکرده و هریک به نحوی در صدد توجیه معنای آن برآمده‌اند. گفتنی است در قدیم این واژه دو معنی بیش نداشته، یکی عام (= چرخش، گردش، گشت و واگشت و نظایر اینها) و دیگر خاص یا اصطلاحی، که ذکر شد. بدیهی است انقلاب به مفهوم سیاسی (revolution) در زبان پارسی از موالید عصر جدید، یعنی از حدود عصر بیداری به این سو و از کاربردهای فعالان سیاسی و روشنفکران این دوره است.

هزاران هزار: احتمالاً، از آن روی که بلبل (= هزاردستان، هزارآوا، هزار) داستانسرا و افسانه‌سرا خوانده شده، ایهامی به آن دارد، چنان‌که چند بار ایهام در واژهٔ «هزار» در اشعار خواجه بیانگر علاقهٔ او به آن است، مثل:

بهار عمر خواه، ای دل، وگرنی این چمن هر سال

چو نسرین صد گل آرد بار و چون بلبل هزار آرد

۴. ادب: = نگهداشت پاس و ارج و احترام هر چیز، کس و آیین، و به‌ویژه مورد تأکید در فتوّت و تصوّف است. مهمترین نمود آن در اشعار، یکی ادب عشق است و دیگر حرمت نهادن بر سلسلهٔ بزرگان باستان، خاصه در آیین باده‌نوشی، چنان‌که همین

معنی مورد تأکید خواجه است. (دربارهٔ ادب، نک. ح ۵۰/۱۱؛ نیز در مورد جلوه‌ای خاص از آن، نک. ح ۵۴/۷.)

باده‌نوشی و شادخواری، به دلیل پیشینهٔ هزاران‌سالهٔ آن از روزگار کشف و کاربرد و روایی رسوم و آداب ویژهٔ آن نزد اقوام و ملل مختلف جهان، به هیچ روی امری ساده و پیش پا افتاده انگاشته نمی‌شود، بلکه دارای آیینی ویژه و دربایستها و بایست و نبایست‌هایی است که همواره از سوی اهل آن مرعی بوده و همین نگهداشت آیینها و آرمانهای آن است که خود مایهٔ پیوند هر نسل از شادخواران با بزرگان و پیشروان باستانی آن بوده است، چنان‌که حتی آثاری از همین آیینها، خواه و ناخواه و خودآگاه یا ناخودآگاه، به شعر عارفانه یا قلندرانه نیز سرایت یافته، چنان‌که غزل خواجه خود یکی از برترین نمودهای بازتاب فرهنگ و آیین کهن باده‌خواری است، چنان‌که همین بیت یکی از نمونه‌های گویای آن است. خواجه، قطع نظر از این‌که باده در اینجا به کدام گونه یا معنی است، گوشزد می‌کند و هشدار می‌دهد که: آنگاه که قدح سفالین شراب را به کف می‌گیری، حرمت و آداب آن نگاه دار و بدین بیندیش که چه بسا همین قدح در سرشت و آمیغ خود خرده‌های خاک بزرگانِ خاک‌شدهٔ روزگاران باستان را داشته باشد. و لحن شاعر هم آمیخته به تأملی و دریغی بر سرگذشت و سرنوشت دردناک و عبرت‌انگیز نوع انسان است؛ آری، آن بزرگانِ خاکخورد شده، تازه نمادهای سروری و سرفرازی و شأن و شکوه بشر به روزگار خویش بوده‌اند که چنین آسان و خوار بر سرانگشتان ما جای گرفته‌اند. اما تو، باده‌نوش شادخوارِ اینجا و اکنون، اگر از اهالی گسترهٔ فهم و فلسفه و فرزانگی باشی، هرگز این قدح را خوار نخواهی داشت، چه اگر چنین کنی بی‌گمان خویشتن خویش را نیز شکسته‌ای. فردوسی، در سخن از دیدن دقیقی به خواب، می‌گوید که پیشگام جوانمرگ او به وی سفارش نگهداشت آیین و آداب باده‌خواران کهن را کرده است:

چنان دید گوینده یک شب به خواب — که یک جام مَی داشتی چون گلاب
دقیقی ز جایی فراز آمدی — بران جام مَی داستانها زدی
به فردوسی آواز دادی که: می — مخور جز بر آیین کاوس کی
(شاهنامه ۶، ۶۵)

آری، به گمانم «داستانها» بدین کوتاهی چه حرفها که در دل ندارد.

ترکیب: فرهنگها تعاریف مختلف از آن داده‌اند، چون نهاد، اندام (معین) چیزی در جایی نشاندن (زوزنی، المصادر) بر هم نشاندن (دهخدا) اما به گمانم مناسبترین معادل

آن در اینجا مزاج و سرشت باشد.

ترکیب پیاله‌ای که در هم پیوست / بشکستن آن روا نمی‌دارد مست
چندین سر و پای نازنین از سر دست / بر مهرِ که پیوست و به کینِ که شکست؟
(رباعیات خیام ۱۰۵)

قدح از کاسهٔ سر: تعبیری است ناشی از شباهت شکل قدح با کاسهٔ سر و نیز شباهت لفظ (کاسه = کاس، کَأس) عطار:

آن کاسهٔ سری که پر از باد عُجب بود / خاکی شود که گِل کند آن خاک، کوزه‌گر
(دیوان ۳۷)

مولانا:

قدح باده نسازیم جز از کاسهٔ سر / گرد هر دیگ نگردیم، نه ماکفلیزیم
(کلیات ۴، ۱۲)

خود حافظ:

روزی که چرخ از گل ما کوزه‌ها کند / زنهار، کاسهٔ سر ما پرشراب کن

در هر حال، از بنمایه‌هایی است که خیام بیشترین سهم را در روایی بخشیدن به آنها دارد.

جمشید: در ادبیات سنسکریت نام او یَمَ و پدرش وِیوَسْوَنْت Vivasvant است. یَمَ و یَمی جفتی است شبیه به مَشْیگ و مَشْیانگ (= مشی و مشیانه، میهری و میهریانه، مهری و مهریانه). در ادبیات پهلوی هم جفتی به نام یَما دارد. موجودی جاویدان است، و اگرچه در شمار خدایان نیست، با آنها برابر و همسراست. در اوستا ییمَ پسر ویونگهونت Vivanghavant بزرگترین پادشاه و پهلوان است. در شاهنامه پسر طهمورث (در اصل: تَخموروپَه) و پادشاهی است با دو برههٔ یکسره دیگرگون، هریک به درازای سیصد سال. در روزگار نخست، پادشاهی فرّه‌مند و سودرسانترین کس به مردم خویش، با سیاهه‌ای پر و پیمان از کشفها، اختراعها و خدمتها، با بهره‌ای بزرگ در فرایند رشد و دگرگونی قوم ایرانی. جمشید در چهرهٔ اساطیری‌اش از خداگونگان قوم هند و ایرانی بوده که آن را در مهاجرتی دیریاز و دشوار از سرزمینهای یخبندان شمال روسیه در طلب جایهایی خوش‌آب‌وهواتر به سوی ایران وَئِج (فلات ایران) و شبه قارهٔ هند با کاردانی بسیار رهبری کرده و شهری بزرگ و زیرزمینی را به نام «وَرِ جمکرد» برای تندرست ماندن آدمیان و ستوران و دیگر جانداران آنان بنا کرده است، اگرچه این رویداد در حماسهٔ ملی ایران بازتابی نیافته

است. باری، او برای نخستین بار مردمان را بر چهار ردهٔ دینداران یا آتشبانان، جنگاوران، کشاورزان و پیشه‌وران بخش کرد تا هر کسی کار و خویشکاری خود را بشناسد. تختی ساخت که در سر سال نو دیوان آن را با پادشاه به آسمان برداشتند (که این نیز مایهٔ آمیختگی با قالیچه یا شادُروان مشهور سلیمان گردید) و همین رویداد به جشن نوروز بدل شد. اما پس از این، فریفتهٔ بزرگی جایگاه و شکوه خویش شد و به وسوسهٔ اهریمن، منی پیشه کرد و خود را خدا خواند. فرّهٔ کیانی از او گسست. مردمان از او برآشفتند، رویگردان شدند و از بدِ روزگار از ضحاک (معرّب اَژی‌دهاک) اهرمن‌خویی که نماد ستیز با هر چیز زنده و زندگان است، در برابر جمشید یاری خواستند. با شورشی که درگرفت جمشید گریزان شد. ضحاک سرانجام در آمل بر وی دست یافت و او را با ارّه از میان به دو نیم کرد. (برای آگاهی بیشتر دربارهٔ او، نک. صفا، حماسه‌سرایی در ایران ۴۲۴ـ۴۵۱؛ نیز نک. «جم» در: ح ۱۲/۹.)

بهمن: اوستا Vohvmana پهلوی Vahuman؛ جزءِ «وهو» = خوب و نیک و «مَن» از ریشهٔ man (مرتبط با واژه‌های همریشه در زبانهای لاتینی) = منش و اندیشه. پس بهمن بر روی هم یعنی به‌منش، نیک‌اندیش، نیک‌نهاد. (معین، حاشیهٔ برهان، با اندکی تغییر) در شاهنامه پسر اسفندیار است، و برخی ایرانشناسان چهره و پاره‌ای کردارهای او را با اردشیر درازدست هخامنشی (اردشیر یکم) انطباق داده‌اند، که یکی از مستنداتشان ابیات شاهنامه است، که او را اردشیر خوانده، با دستی دراز تا سر زانوان، چنان که از نگاه نیای او، گشتاسپ، چنین توصیفش کرده است:

ورا یافت روشندل و یادگیر　　　ازان پس همی خواندش اردشیر...

چو بر پای بودی، سرانگشت اوی　　　ز زانو فزونتر بدی مشت اوی

(۶، ۳۲۰)

و اما سرگذشت بهمن در شاهنامه از آنجا آغاز می‌شود که اسفندیار در اردوکشی به سیستان پسرش را که هنوز نوجوانی بیش نیست به همراه می‌برد و او را چون پیامگزار نزد رستم و خاندان می‌فرستد. شهزادهٔ نازپرورد آنگاه که از بالای کوه رستم را در پای کوه با آن یال و کوپال می‌بیند گوشه‌ای از خلق و خوی خود را نشان می‌دهد و به گمان این‌که پدرش با رستم برنیاید، تخته‌سنگی بزرگ را به سوی جهان‌پهلوان فرومی‌غلتاند، که او هم با پاشنهٔ پا آن را از خود دور می‌کند. هنگامی که اسفندیار به تیر رستم از پای درمی‌آید، در واپسین دمهای حیاتْ بهمن را به رستم می‌سپارد تا وی را پرورش دهد، و یَل رادمرد هم به همه گونه از بهمن تیمارداری و وی را تربیت می‌کند

و به دربار گشتاسپ می‌فرستد. بهمن تا آنگاه که رستم زنده است حرمت پرورندهٔ خود را نگاه می‌دارد، لیکن پس از کشته شدن رستم بر سیستان می‌تازد، ویرانش می‌کند، فرامرز، پسر رستم، را می‌کشد و زال و رودابهٔ فرتوت را به بند می‌کشد، هرچند بعد به شفاعت بزرگان آزادشان می‌سازد.

منظومهٔ حماسی بهمن‌نامه سرودهٔ ایرانشاه بن ابی‌الخیر دربارهٔ کارهای نمایان بهمن است، که او را باید پهلوان‌واره‌ای متعلق به عصر افول روح بزرگمردیهای کهن خواند. منظومه هم تقلیدی است خام از فردوسی، به بحر متقارب (که به طبع نیز رسیده.) موضوع آن هم چیزی است که خلاصهٔ آن در شاهنامه آمده، یعنی نبردهای خونخواهانهٔ بهمن با فرزندان رستم. (دربارهٔ این منظومه، نک. حماسه‌سرایی در ایران ۲۸۹ـ۲۹۴.)

قباد: اوستایی کَواتَ Kavāta پهلوی کَواذ Kavādh مرکب از دو جزء: Kavā = کَوِی، کَی (لقب شاهان کیانی) + vāta = به قولی محبوب و به قولی دیگر خرسند، و بر روی هم: کیِ محبوب یا خرسند (معین، حاشیهٔ برهان) قباد: معرّب آن است. (جوالیقی، المعرّب ۲۶۵) بدین نام دو تن را داریم: نخست کیقباد، از شاهان کیانی در شاهنامه. با خودکامگی و ستمگری گرشاسب، پسر زو تهماسب، کشور گرفتار پریشانی و شورش می‌شود. زال، پهلوان خردمند و گردانندهٔ اصلی کارها، رستم جوان را در نخستین مأموریت مهم خود به البرز کوه می‌فرستد تا قباد را بیابد و بیاورد تا بر تخت نشیند و کارها سامان گیرد. رستم در این کار سترگ و رازناک، قباد جوان زیبا و فرّه‌مند را درحالی‌که با جوانان همسال در کوهسار می‌زید پیدا می‌کند و به پایتخت آورده بر تخت می‌نشاند. او از پادشاهان نیک و پیروزمند و غمخوار مردم خویش است که در روزگار او به شادی و رفاه می‌گذرانند، چنان‌که معمولاً پادشاهان پرورش‌یافته در سختی و دامان طبیعت در این اثر سترگ، فرمانروایانی نیک، شایسته و به سائقهٔ دردآشنایی‌شان دوستدار مردم‌اند (همچون فریدون و کیخسرو) به خلاف شهزادگان نازپرورد دربار پدر (مثل کاوس، نوذر و گرشاسپ). او چنان بزرگوار است که به مردم می‌گوید: شما از زندگی بر بخورید، من منت‌دار برخورداری شمایم:

هرآن کس که دارد، خورید و دهید   سپاسی ز خوردن به من بر نهید
(شاهنامه ۲، ۷۴)

(دربارهٔ او، نک. شاهنامه ۲، ۶۲ـ۷۵، و صفا، حماسه‌سرایی ۴۹۵ـ۴۹۷.)

قبادِ دیگر، پادشاه ساسانی، پدر انوشروان (۴۸۸ـ۵۳۱ م.) که جنبش مزدک در

روزگـــار او روی داد. (نک. پـیگولوسکایا، یـا کـوبوسکی [و دیگـران]، تـاریخ ایـران ۹۸ـ۱۰۲.) بی‌گمان مراد خواجه، قباد نخستین است.

۵. کــاوس: در اوســتا کَــوِی اُوسَــن kavi usan یـا کـوی اوسَـذَن kavi usadhan (=آرزومند) اگرچه مطالب چندانی دربارهٔ او از این کتاب بـرنمی‌آید، امـا در مـنابع پهلوی آگاهیهای بیشتری در باب او هست. در کـتاب دیـنکرت در چـهرداد نسک و سوتگر نسک از وی به تفصیل سخن رفته، از جمله این‌که از سه برادر دیگرش به سال بزرگتر بود و بر هفت کشور و دیوان و آدمیان فرمانروایی داشت. بر کوه البرز هفت کاخ ساخت، یکی از زر، دو از سیم، دو از پولاد و دو از آبگینه، و از این دژ بر دیوان مازندران فرمان می‌راند [اگرچه او را در شاهنامه اسیر دیـوان مـازندری مـی‌بینیم ـ م] حدیث سلطنت مطلقهٔ او در شاهنامه به صورت جهانگردی و فتوح او در آن دیار و جز آن بازتاب یافته است. (نک. صفا، پیشین ۴۹۹ـ۵۱۰.) و اما در حماسهٔ ملی پسر کیقباد است، و به خلاف پدرِ خودساخته‌اش نازپرورد بـار آمـده، چـنان‌که بـخشی مـهم از پـــادشاهی او شـرح هـوسبازیها و سـبکسریهای او، عـزمهای نـاگـهانی و کـارهای نااندیشیدهٔ وی و لاجرم دشواریها و خطرات شگفت‌انگیزی است کـه بـرای کشـور پدید می‌آورد، از جمله لشکرکشی به مازندران به دنبال توصیف اهـریمن در جـامهٔ خنیاگر از خوبیهای آنجا، و رفتن همان و اسارت در چنگال دیوان همان. در اینجا هم، همچون دیگر ماجراجوییهای هول‌انگیز او، این رستم است کـه مـی‌باید بـه انگـیزهٔ رهاندن کشور از خطر، پای به رکـاب درآورد، اگـرچـه در آغـاز «داسـتان سـهراب» برخوردی بیخردانه با جهان‌پهلوان کرد، که چنان خشم و خروش او را برانگیخت که او را نادان و ناتوان از تدبیر ملک خواند و به «یک مشت خاک» مانند کرد و به قـهر بیرون شد و پهلوانانِ بیمناک از سرنوشت سرزمین ایران به دشواری او را آرام کردند. دیگر ویژگی شخص کاوس تزلزل رأی و تلوّن و تذبذبی است که در برخی مقاطع به جای عزم راسخ از خود نشان می‌دهد، که یک نمونهٔ آن دودلی و بی‌تصمیمی او بود در برابر نیرنگبازی زن سوگلی ناپاکرای خویش، سودابه، در گناهی که به ناروا بر سیاوش بست، که خود آغازی بر فاجعهٔ سهمگین قتل این پهلوان رادمرد و خردمند و در پی آن جنگها و کشتارها و ویرانیهای دیریاز دو کشور شد. سرانجام و در اوج این امور و احوال و به هنگام پیری کاوس و به در شدن رشتهٔ کارها از دستان او، این بـارِ غـم را «عیسی‌دمی خدا بفرستاد و برگرفت» زیرا با پیدایی کیخسرو خجسته، فرزند برومند سیاوش، نبردهای دیریاز فرسوده‌ساز به سود ایران فرجام گرفت. (دربارهٔ شخص و

خوی و خیم کاوس، نک. از همین قلم، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی ۲۵۷ـ۲۶۰.)

کی: از آنجا که فعل جمله (رفتند) جمع است لاجرم آن را باید کسی جز «کاوس کی» (کاربرد رایج شاهنامه، چنان‌که در سخن فردوسی دربارهٔ دقیقی هم دیدیم) دانست، اما چه کسی؟ دو شق محتمل است: یکی این‌که به مرور و به خطا «کاوس کی» واو عطف گرفته باشد. دیگر این‌که به معنای کیخسرو و صورت کوتاه شدهٔ آن باشد. من احتمال شقّ اخیر را، به دلیل آگاهی خواجه از شاهنامه، که به رغم تفاوت آشکار شیوهٔ غنایی او با اسلوب حماسی، شواهد متعدد بر آن هست، بیشتر می‌دانم.

و اما «کَی» (=کَوِیِ اوستا) واژه‌ای است که هم به صورت مستقل و به معنای پادشاه در شاهنامه و دیگر متون حماسی به کار رفته و هم به صورت پیشوندگونه‌ای در آغاز نامهایی چون کیقباد، کیکاوس، کیخسرو، کی آرش (کی اَرشَن) کی پشین (کی پیسین) کی اپیوه و جز اینها آمده است. آرتور کریستن‌سن، خاورشناس نامور دانمارکی، معتقد بود که «کی» جزءِ نخست نام پادشاهانی واقعی به نام کیانیان بوده که در نواحی شرقی و شمالیِ فلات ایران فرمان می‌رانده‌اند. (کیانیان ۱۱؛ برای آگاهی از تفصیل نظریات و پژوهشهای او به کل کتاب، به ترجمهٔ ذبیح‌الله صفا بنگرید.) این در حالی است که برخی دیگر از خاورشناسان بر آنند که این خاندان همان قدر افسانه‌ای بوده است که پیشدادیان، از جمله استیگ ویکندر سوئدی. (نیز دربارهٔ کی و کیانیان، نک. پژوهش استاد ابراهیم پورداود، یشتها ۲، ۲۱۷ به بعد، که دربارهٔ چند تن از شاهان این خاندان نیز به تفصیل سخن رفته است.)

رفت تخت جم بر باد: همان ایهام با معنای زوال (۹۶/۴)؛ دربارهٔ معنای دوم (حرکت بر روی باد) در توضیح «جمشید» به حمل تخت جم به آسمان به دست دیوان (مشابه سلیمان) اشارت رفت.

۶. گذشته از تلمیح معمول و ایهام معتاد در «لب شیرین» به شیرینی لب، آنچه در بیت مبنا قرار گرفته ارتباط میان لاله و شهید است. فرهاد هم، مثل لیلی و مجنون و دیگر عشاقِ جان‌باخته، شهید به شمار می‌آید و لاله هم مثل دیگر گیاهانِ رُسته از خون، یادگار زندهٔ این کشتگان است. (نک. ح ۳۸۰/۷.) خواجو بیتهایی در این باره دارد که ممکن است خواجه، به دلیل علاقه‌اش به خواجو، از طریق او این مضمون را بیان کرده باشد، هرچند پیشینه‌ای بس بیش از خواجو دارد:

ظاهر آن است که از خون دل فرهاد است   آن همه لاله که بر کوه و کمر می‌روید

(دیوان ۶۵۸)

از نمِ دیده و خـون جگـر فـرهاد است　　　هر گل و لاله که از سنگ برون مـی‌آید
(همان ۶۷۴)

(نیز دربارهٔ شیرین و فرهاد، نک. ح ۵۵/۴.)

۷. مگر: تأکیدی است = یقیناً، قطعاً و حتماً، که پیشتر توضیح داده شده. (ح ۱۷/۹) پس اینجا به نقل مثالی بسنده می‌کنم، از زبان کتایون به پسرش اسفندیار، وقتی می‌بیند پسر قصد نزاع با پدر (گشتاسپ) بر سر تاج و تخت دارد:

مگر گنج و فرمان و رای و سپاه　　　تو داری، بر این بر فزونی مخواه
(شاهنامه ۶، ۲۱۸)

همچنین جام و قدح را بسیار به لاله (مثل گل سرخ، نرگس و...) نسبت داده‌انـد، چنان‌که حافظ لاله را به صورتهای مختلف تصویر کرده: چون قـدحی پـر از شـبنم، قدحی در کنار مستی افتاده بر لب جوی، و گاه با تعبیر منفی کاسهٔ گدایی. لالهٔ رسته از خون فرهاد هم، همراه با حـیات کـوتاه و شـهیدگونهٔ خـود لاله، در حکـم تأکـیدی دو قبضه بر بیوفایی روزگار است.

۹. نسیم: چون با باد همراه است، لاجرم معنای اول و اصلی آن بو و رایحه خواهد بود. (نک. ح ۲۹/۱.) اگرچه ارادهٔ باد ملایم به صورت ایهام و معنای ثانوی هم جایز است. (دربارهٔ مصلیٰ و رکناباد، نک. ح ۳/۲.)

۱۰. نالهٔ چنگ: از دو جهت می‌گوید: یکی این‌که همراهی آوای چنگ و هر ساز دلنواز دیگر با باده به طبع نور علی نور است؛ و این معنای حقیقی است. اما یک معنای کنایی هم در کار است، یعنی فاش و آشکارا باده خوردن، مثل:... به بانگ چنگ مخور می، که محتسب تیز است (نک. ح ۴۲/۱.)

ابریشم: =سیم ساز (در سازهای زهی) رگ، رود، زه (حافظ این سه را هم، خواه به صراحت و استقلال و خواه به صورت ایهام دارد) تار، وَتَر (ج اوتار) مـوی و گـیسو (تشبیهی، که باز هم دارد) و غیره. نامگذاری به ابریشم از آن روی است که در قدیم جنس برخی سیمها در بعضی از سازها (به‌ویژه سیم بـم) از ابـریشم بـوده، چـنان‌که امروزه هم جنس برخی سیمها از غیر فلز است (مثل سـیم نـایلونی در عـود، گـیتار اسپانیول و غیره) و به همین سان تارهای غیر فلزی در برخی سازهای بومی در بعضی قبایل و اقوام در جهان. در دهخدا: ابریشم: تار سازها که به زخمه یا به ناخن نوازنـد، ابریشم رباب و چنگ، و تر؛ مقدمة‌الادب زمخشری. مطلق سازهای زه‌دار. و اما در ادب پارسی، ابریشم یا بریشم، هم به معنای سیم ساز آمده و هـم بـه مـعنای سـاز سـیمی

(چنان‌که در دهخدا هم آمده است). نخست به معنای سیم (که در بیت متن همین اراده شده) فردوسی:

از ابریشم چنگ و آوای رود — سراینده این بیتها می‌سرود
(شاهنامه، طبع بروخیم ۲۹۴)

اثیر اخسیکتی:

عدو اگر نبود، گو مباش آن بدرگ — بریشمیست برین ارغنون سرآهنگی
(نقل از صفا، تاریخ ادبیات ۲، ۷۰۹)

برای شناخت بیشتر از موضوع، ناگزیر از توضیحی همراه با بیان نظر خود دربارهٔ این بیت است: اشاره کردم که جنس برخی سیمها از ابریشم بوده به‌ویژه سیم بم. در این بیت هم شاعر «ابریشم» را به معنای سیم بم ارغنون آورده، و سیمهای بم، نسبت به سیمهای زیر، کاربرد کمتری دارند و بیشتر برای ایجاد آکورد و همگامی در نواختن مورد استفاده قرار می‌گیرند. اثیر هم به گمانم از همین خاصیت بهره گرفته و دشمن شاه را در دستگاه ارغنون‌مانند ممدوح (که می‌دانیم «اُرگان» به معنای دستگاه، برگرفته از نام همین ساز در زبان یونانی است) در حکم سیم بم با صدایی که گهگاه سر می‌کند دانسته، چنان‌که واژهٔ «سرآهنگ» در اصطلاح موسیقی قدیم دقیقاً به همان معنای سیم بم یا ابریشم بم است که اغلب فقط به کار آکورد گرفتن می‌آمده است. بنابراین شاعر، این دشمن را به صورت موجودی کم‌اهمیت توصیف کرده که تنها هر از گاهی خودی نشان می‌دهد و نقش و شأنی بیش از این ندارد، ضمن این‌که «رگ» در «بدرگ» هم ایهامی به سیم ساز دارد (که در ضمن مترادفات ذکر شد.) دوم به معنای مطلق ساز از نوع سیمی یا زهی؛ سنایی:

شده از غیرتش بریشم‌تن — زَهرهٔ زُهرهٔ بریشم‌زن
(حدیقه ۷۶)

خود خواجه هم در قطعه‌ای به نظر می‌رسد آن را به همین معنی به کار برده باشد، و شاید هم مطابق شیوهٔ همیشگی‌اش با ایهام به معنای سیم. به هر حال «ابریشم زدن» = نواختن (دهخدا):

ناخوشیها دیده‌ام از زاهد پشمینه‌پوش — من غلام مطربم کابریشمی خوش می‌زند
(دیوان ۲، ۱۰۸۸)

همچنین در دهخدا به شاهد این معنی، بیتی از فردوسی (که در بیت اخیر نیز دیدیم آن را به معنای سیم به کار برده) درج شده به این صورت:

سمن‌عارضان پیش خسرو به پای　　　بـه آواز ابـریشم و بـانگ نـای

اما جلوی بیت علامت «؟» به نشانهٔ تردید در انتساب بیت یـا هـیأت خـود بـیت گذارده‌اند، و این نگارنده در جستجو در شاهنامه بدان برنخورده، و «سـمن‌عارضان» هم قدری به‌دور از شیوهٔ سراینده است. دیگر این‌که در دهخدا\معنایی دیگـر (کـاملاً متفاوت با دو معنای یاد شده) برای ابریشم ذکر شده و آن عبارت است از دستانِ ساز، پردهٔ ساز، با این یگانه شاهد از سید حسن غزنوی:

سر فریاد نداریم، پگاه است هنوز　　　یک‌دو ابریشم شاید که فروتر گیرند

به نظر می‌رسد کاربردی نادر باشد. این نگارنده تردید دارد آیا مراد شاعر چیزی چون پرده‌های بسته شده روی دستهٔ سازهایی چون تار و سه‌تار است؟ گفتنی است این پرده‌ها در عصر ما از جنس زهِ تابیده از نوع نازک و بس ظریف است، امـا شـاید بتوان حدس زد که در قدیم آن را هم از تارهای ابریشم می‌ساخته‌اند. پرسش دیگـر این‌که آیا شاعر در اینجا هم همان سیم را اراده نکرده و نخواسته بگوید یکی دو سیم پایین‌تر (=بم‌تر) بزنند؟ در هر حال، ای کاش شواهد بیشتری برای این معنی در دست بود و می‌شد دقیقتر و فارغ از حدس و گمان در این باره سخن گفت. البته در فرهنگ معین هم معنای پرده و دستان ذکر شده، ولی بدون شاهد؛ ضمن ایـن‌که در تـعلیقات اسرارنامه هم مصحح نوشته است: ابریشم: پرده، و گوشهٔ موسیقی هم هست (۲۹۶) اما همچنان بدون شاهد، که شاید نقلی از دهخدا\و معین با قدری تغییر باشد (مثلاً استنباط ایشان از «پردهٔ» مذکور در این دو فرهنگ به «گوشه») و الله اعلم. ملّاح معتقد است ابریشم، هم نوع و جنس رشته را معین می‌کند و هم این را که شادی به رشته‌ای لطیف بسته شده است. (حافظ و موسیقی ۴۴)

و اما به نظر این نگارنده، در بیت متن در «بستن دل بر ابریشم» همزمان دو چـیز متضاد و پارادوکسی به هم آمیخته: نازک و ظریف، و در عین حال محکم و مـطمئن بودن رشتهٔ ابریشم یا همان تار ساز. عمدهٔ لطف بیت هم در همین است، بدین سان که از سویی می‌گوید رشتهٔ طرب مثل ابریشم چنگ باریک است، پس این رشـتهٔ نـازکِ شادی را از دست مده وگرنه زودا که گسسته می‌شود؛ و از سوی دیگـر بـه مـخاطب حالی می‌کند که این رشته، با همهٔ باریکی، چون نخ ابریشم محکم و مقاوم است و اگر دل خود را به آن ببندی، خاطرجمع باش که به استوارترین آویزگاه یا حبل متین دست یافته‌ای. می‌دانیم که ابریشم را در قدیم به دلیل استحکام تارهای ظاهراً ظریف آن در برخی رزم‌افزارها به کار می‌بردند، مثلاً نوعی خفتان به نام قزاگند یا کژاگند (قز، کژ = ابریشم) را با قرار دادن مقدار زیادی رشتهٔ ابریشم در درون آن می‌ساختند، که در برابر

سلاحهای دشمن بسیار مقاوم بود. باری، شاد بودن و چگونه شاد بودن نیز، هم ظریف و شکننده یا گسلنده است، و هم استوار و ایستاسازنده؛ سهل است و ممتنع. به هر حال، حافظ است دیگر، شاعری که کمتر می‌افتد چیزی بگوید و بیش از یک مقصود را در آن دنبال نکند.

و اما شادی، خوشباشی، عیش، عشرت و امثال اینها، چنان‌که در بحث از نمادگرایی حافظ گفته‌ام، معمولاً در شعر او مجمل است و تشخیص ماهیت و معنای آن به برداشت خود خوانندهٔ شعر و فرهنگ و خوی او واگذارده می‌شود، اما یک چیز در این میانه مسلم است: شادی و عیش فرزانگان، عارفان و معرفتمداران هرگز چون خوشباشیهای سرخوشانه و فارغدلانه و عاری از جوهر درد و فکر و دغدغهٔ عامّه نیست. یکچنین شادیی، اگر هم موهبتی باشد، موهبتی است دریغ شده از اینان. اما یک چیز دیگر هم برای صاحبان فهم و فضل و عرفان مسلم است، و آن این‌که برخی دردها هم مثل درد عشق یا اندیشه، شادیها و عیشها و وجدهای ویژهٔ خود را دارد. مثالی از عرفان بزنم: می‌دانیم عالم طریقت در درون خود چه ندبه‌ها، گریه‌ها، سوزها و نیز چه احساس خوف و خطرها دارد. از ابوالحسن خرقانی نقل است که: «از دنیا مرو تا از سه حال یکی پیدا شود: یا آن‌که در محبت خدای آب چشم خویش خون بینی یا از ترس او بول خویش خون بینی یا در بیداری استخوانت بگدازد و باریک شود.» (نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوّف ۳۴۴) لیکن از یاد نبریم که آنچه در نهایت از این احوال برمی‌آید شادی و خوشنودی درون است و بس. عرفان به هیچ روی مبلّغ سردی و افسردگی و عبوسی نبوده، و اگر باشد باید در اصالت آن تردید کرد. تفاوت آشکار مشرب شوق و عشق و شور با زهد سرد در همین است. زهد می‌کوشد تا آدمی را مدام از دوزخ بیم دهد ولی عشق می‌خواهد تا دوزخ را هم بر آدمی گوارا کند. حال بنگریم که همان خرقانی، گویندهٔ همان عبارات، چگونه از شادی راستین جان سخن می‌گوید: «از بسیار جانها آواز ماتم برآید و از بعضی آواز دف. هرچند در دل خود می‌نگرم همه آواز برمی‌آید، آواز دف و نی.» (همان ۳۴۵) آری، گویندهٔ هردو یکی است، اما این دو قول تفاوت ماهوی یا تناقض معنایی ندارند، چون اولی مبتنی بر معاملت است و دومی مبیّن غایت. حافظ از «نالهٔ چنگ» (و دیدیم با ابعاد درونی آن) گفت، و خرقانی هم از «آواز دف و نیِ» درونی.

* * *

عبدالعلی دستغیب شعر را به احتمال متعلق به دورهٔ چهارم حیات حافظ (از میانهٔ سلطنت شاه شجاع به بعد، یعنی حدود ۷۶۷ و درگیریهای خواجه با، و دلگیریهایش از، محیط) دانسته، و مربوط به پیش از سفر وی به یزد. (حافظ شناخت ۲، ۷۲۰ـ۷۲۱)

و اما غزل، فکر و فلسفه‌ای مشخص را دنبال می‌کند: نگاهی به کلیت جریان حیات از کهن‌ترین روزگاران اساطیری تا کنون، بدین انگیزه که آدمی با نتیجه‌گیری از تمامی تبدّلات و تصاریف دهر در زیر گردش چرخ، وضعیت خود را در این فرایندِ پیوستهٔ گردشها و در این کارگاه زایش و مرگ بنگرد و در فرصت کوتاه عمر از هرآنچه مایه و موجب شادی است، از باده (به هر معنی) موسیقی دل‌انگیز و حتی آب و هوای دلپذیر و جز اینها بهره گیرد، آن هم نه از نوع به اصطلاح زیرجُلی و با صدگونه مخاطره یا ملاحظه بلکه به آزادی و آشکاری. (این معنی در مطلع و مقطع، هردو، نمود یافته: در مطلع با آشکارا یا چون رندان خوردن، و در مقطع با کنایهٔ نوشیدن به بانگ چنگ.) نیز دیدیم که فرق این شادی فکورانه با خوشگذرانی فارغانه چیست. خندهٔ دهان‌نما نیست، پوزخندی است برخاسته از تأمل بر بازیهای روزگاران، با نگریستنی به تمامی عظمتهایی که همین آدمی در برابر گردش خردکنندهٔ آسیای دهر آفریده، هرچند گذرا و تباه شونده. به هر حال، لحن شاعر در این باره نه از تکریم عاری است و نه از تأسف. حال قدری دقیقتر بنگریم.

پس از ذکری از پیوستن به رهایی رندانه، از ضرورت گشودن گره دل و توجه به خود انسان در برابر کار و کردار سپهر (خواه کار کورانه و خواه کین‌توزانه) حرف می‌زند. این سپهر هم خودْ انقلاب یا چرخش و زیر و رویی دارد و با هر دورْ فسانه‌های بی‌شمار ولی در حقیقت تکراری و بر مداری مداوم از مرگ و نیستی در پی می‌آورد. با ذکر «فسانه» (به طور مجمل) بر آن می‌شود که مثالها و مصداقهایی نیز از آن بدهد (به راستی دقت کنیم به این نظم ذهنی و باز همان طراحی دقیق ساختار.) جالب توجه این‌که هم از فسانه‌های اصلاً حماسی (اشخاص و رویدادهای شاهنامه‌ای) نمونه می‌دهد و هم غنایی (شیرین و فرهاد). اما ذکر چندین پادشاه از اعصار اساطیری و پهلوانی نباید موجب اشتباهی در نوع ادبی این شعر و دیگر اشعار حاوی موضوعات مشابه شود، چه برداشت حافظ تنها و تنها غنایی است و بر مدار درد و دریغ و عبرتگیری (درست مثل ذکر آن همه عناصر حماسی در ساقینامه، اما با همین صبغهٔ غنایی؛ ضمن این‌که آن مواردی که من به عنوان تأثیرپذیری‌های او از جوهرهٔ حماسی شاهنامه مطرح کرده‌ام خود امری متفاوت با این گونه بازنمونهای غنایی

است.) به هر حال ذکر تمامی کسان و رویدادهای داستانی، از حماسی و غنایی، بر محور همان حسرت و حرمان، سرگشتگی و سرخوردگی، و از همین‌روست که لحن وی، حتی آنجا که توصیه به قدح گرفتن می‌کند، خالی از تلخایی ناگزیر نیست. و اما در میان نمونه‌هایی که به دست می‌دهد عناصری از سه ردهٔ جماد، گیاه و حیوان (انسان) حضور دارد: قدح، که ظاهراً جماد و شیئی خرد، لیکن بازمانده‌ای از همهٔ سرهای سرورِ رفته بر باد است. اشخاص هم اعم از شاه و پهلوان و عاشق (با یادکرد یک زن در میان مردان) می‌آید و اگر جم را سلیمان بگیریم، پیامبر هم وجود دارد؛ باقی می‌ماند بنمایه‌ای از گیاه، که آن را هم لاله نمایندگی می‌کند، اگرچه این گیاه نیز آدمی‌واره و آگاه و نگرنده و نگران و درنگی است، همچنان‌که آن قدح هم آینه‌ای از انسان. به هر حال، لاله هم شبیه و شریک انسان در زندگی پنج‌روزه است، پس جام گرفتن مدام او هم جای شگفتی ندارد، جامی که تکراری از قدح است. بیت ۸ گرچه سخن سراینده است اما می‌تواند حرف دل لالهٔ باده به کف نیز باشد، و مگر در این مجموعهٔ تماماً هوش و حساسیت و آگاهی، که همه همدل و همدرد یکدیگرند، فرق فارقی میان این یا آن پدیدار هست؟ اما ذکر مصلّیٰ و آب رکنی را در این میانه (هرچند ابتدا قدری غریبی می‌کند) می‌توان ناشی از اغراضی خاص دانست: یکی این‌که تاکنون با رویدادها و پدیدارهای کلی و عام (در زیر پوشش سپهر و زمانه و چرخ و دهر) سروکار داشته، اما با این بیت شاید کوشیده است تا به آن شادیهای ممکنِ بشرِ نوعی در چنبر زایش و مرگِ پیوسته، جنبهٔ محسوس‌تر و عینی‌تری هم بدهد، و ذکر سیر و سفر در چشم‌اندازی از مکان را می‌توان تابع این مقصود تلقی کرد. دیگر این‌که احتمال می‌رود شاعر تردیدها و کشاکشهایی شدید در درون در مورد رفتن یا نرفتن داشته، که به‌ویژه با توجه به روحیهٔ معروف سفرگریز او مسلماً برای او ابعادی مهم و در عین حال مخمصه‌آمیز داشته است، و هیچ بعید نیست که اصل شعر با طرح مسایل و غوامض تراژیک بشری با ته‌رنگ اندوه و تلخای لحن، اساساً به دنبال همین تنش و کشاکش درونی به ذهن وی رسیده باشد. «از سپهر یاد مکن» یکی از پیامهایش هم می‌تواند این باشد که: به گوشهٔ دنج و کامهای ممکن خود در همین محدودهٔ شیراز دل خوش دار؛ حالا این‌که آیا حدس این نگارنده یا دیگران در مورد سفر یا اندیشهٔ آن درست باشد یا نباشد، خود امری دیگر است.

۹۸

۱ دوش آگهی ز یار سفرکرده داد باد
من نیز دل به باد دهم، هرچه باد باد

۲ کارم بدان رسید که همراز خود کنم
هر شام، برق لامِع و هر بامداد، باد

۳ در چین طرّهٔ تو، دل بی حِفاظ من
هرگز نگفت: مسکن مَألوف یاد باد

۴ امروز قدر پند عزیزان شناختم
یا رب، روان ناصح ما از تو شاد باد

۵ خون شد دلم به یاد تو، هرگه که در چمن
بند قبای غنچهٔ گل می‌گشاد باد

۶ از دست رفته بود وجود ضعیف من
صبحم به بوی وصل تو جان بازداد باد

۷ حافظ، نهاد نیک تو کامت برآورد
جانها فدای مردم نیکونهاد باد

۱. یکی از ابیات پرشمار اوست که بیانگر طلب و جستجوی یاری است غایب از نظر، که گاه از او به سفرکرده یاد می‌کند. طنزی هم دارد در «دل به باد دادن» که در حکم دل به هیچ و پوچ سپردن و باد در دست داشتن است و در عین حال به اصطلاح بی‌خیال دل خویش شدن و آن را از کف و از وجود خود رفته گرفتن، و کنایتی از بیهوده امیدوار بودن یا دست‌کم تلاش و تکاپویی با حاصلی نامعلوم. قطعاً توجه داریم (و شاعر خود بارها به ما گوشزد کرده) که بادْ بیهوده گو و پریشان‌باف است و وقتی نشان همین یار سفرکرده را از او می‌پرسی، پریشان و پرت و پلا می‌گوید و گاه به اینجا و گاه به آنجا اشاره می‌کند، مثل:

نشان یار سفرکرده از که پرسم راست؟ که هرچه گفت برید صبا، پریشان گفت

۲. لامع: لَمَعَ البرقُ، درخشید و روشن شد، از مصدر لَمْع و لَمَعان. (منتهی‌الارب) حافظ خود در بیت عربی دارد: لمع البرقُ مِنَ الطّور... (۴۴۶/۶) لامع: اسم فاعل =

درخشنده، درخشان، تابنده، تابان؛ مولانا:

لیک سرخی بر رخی کو لامع است   بهر آن آمد که جانش قانع است

[مثنوی ۵، ۲۳۰](معین)

برق را همراز خود کردن: از دو جهت کار معقولی نیست: یکی این‌که همانند باد است در گذرایی و بی‌اعتباری؛ و دیگر (باز مثل باد) در افشای راز و روشن کردن آن بر جهانیان.

همرازی با باد: پیداست رازگویی و نجوا با باد از جهت دسترسی به یار و رسانایی و پیامگزاری آن است، اما باید به بارهای معنایی آن همچون بیهودگی، بیحاصلی، آشفته‌گویی (چون همان‌گونه که به تو دربارهٔ یار نشانهای پریشان و نادرست می‌دهد، از سوی تو هم به یار سخن درست نمی‌گوید و شرط امانت به جای نمی‌آورد) نیز گشاده دهانی یا به اصطلاح دهن‌لقّی توجه کرد. در سنت شعری پارسی، اینها تنها برخی صفات منتسب به باد است. خود حافظ (هم به طنز):... عزیز من، که بجز باد نیست همرازم (۳۲۵/۶)

۳. چین: کشور + پیچ و شکن و حلقهٔ زلف؛ در چین به معنای نخست، اعتبار دوری لحاظ شده، چون چین (و ماچین) را در قدیم مظهر دوری و انتهای جهان شناختهٔ آن زمان می‌دانستند، چنان‌که حدیث «اُطلبوا ٱلعلمَ و لَو بِالصّین» به دلیل دوری بوده است. (دربارهٔ معنای کشور، نک. ح ۵۱/۳.)

بی‌حِفاظ: (صفت مرکب) = بدون ستر [در برابر مستور]، بدون پرده، بی‌شرم، بی‌حیا (دهخدا) «اگر نه آزار تو حجاب بودی من آن مرد را رنجور گردانیدمی و عبرت دیگر بی‌حفاظان کردمی.» (کلیله ۲۲۰) «سرمهٔ بی‌حفاظی در چشم خیره کشیدند و جادّهٔ بدعهدی در پیش نفس خیره نهادند.» (معین‌الدین یزدی، مواهب الهی ۱، ۱۷۶) سلمان (در یک قطعه):

از من سؤال کرد خرد کز رکاب شاه   بهر چه بازداشتی، ای بی‌حفاظ، چنگ؟

(کلیات، طبع عباسعلی وفایی ۴۴۴)

این واژه در فرهنگهایی چون برهان، جعفری، رشیدی، غیاث، آنندراج و حتی معین ضبط نشده. خانلری در توضیحاتی می‌گوید معنای آن برای امروزیان مبهم است، و از منابع حدود عصر حافظ معنای بی‌وفا و عهدشکن برمی‌آید. بدین سان ایشان موافق معنای مذکور در دهخدا (دست‌کم برای بیت حافظ) نیستند. (نک. دیوان ۲، ۱۱۶۱ـ۱۱۶۲.) به گمان بنده، نظر ایشان در مورد معنای «بی‌حفاظ» در بیت حافظ و

دیگر متون نظم و نثر عصر او صائب است، امّا معنای مذکور در دهخدا هم در جای خود درست است. به نظر می‌رسد این واژه در سده‌های نخستین به همان معنای بی‌شرم و حیا، بی‌عفت، بی‌پرده و بی‌ستر و حجاب (مقابل مستور، محجوب، محجّب) بوده ولی بعدها به صورت یاد شده تغییر کرده است. دیدیم که از شاهد کلیله و دمنه همان معنای نخستین برمی‌آید، چنان‌که استاد مینوی هم در حاشیهٔ آن (۱۵۴) ناحفاظ و بی‌حفاظ را بی‌عفت و بی‌ناموس و بی‌شرم و حیا معنی کرده‌اند. نیز بنگریم: «مرزبانی بود [...] غلامی بی‌حفاظ داشت و بازداری کردی. و او را بدان مستوره نظری افتاد، بسیار کوشید تا به دست آید، البته بدو التفات ننمود. چون نومید گشت خواست که در حق او قصدی کند، و در افتضاح او سعیی پیوندد.» (همان ۱۵۳) پیداست که حق‌ناشناس، عهدشکن و امثال اینها در مورد متن مذکور یکسره بی‌معنی است. همچنین در حدیقهٔ سنایی (طبع مدرس رضوی ۴۳۴) آمده:

چیست دنیا و خلق و استظهار؟ — خاکدانی پر از سگ و مردار؟
میزبان بی‌حفاظ و بی‌آزرم — خوردنی جمله سرد و آبش گرم

(طبع مورد استفادهٔ من ـ تصحیح مریم حسینی ـ بیت دوم را ندارد.) پیداست معنای واژه در اینجا هم مثل کلیله است.

مسکن مألوف: پیداست مسکن و آشیان همیشگی دل جایی نیست بجز وجود و پیکر شاعر، که با رفتن دل طبعاً به پیکری محض و بی‌معنی بدل می‌شود.

می‌دانیم که چین زلف یار از سویی جایی خوش و بایسته است برای دل، و از سوی دیگر نوعی فراموشخانهٔ دور و دنج برای انصراف از جهان. پس دل بیوفا، پیمان‌شکن و حق‌ناشناسِ (یا: بی‌چشم و رویِ) شاعر در لابلای آن چین و شکن جا خوش کرده و به اصطلاح آب و هوایش به او ساخته، چنان‌که نه قصد بازگشت به وجود شاعر دارد و نه دیگر اعتنایی به این وجود خاکی و خاکدانی. دل بی‌حفاظ، در مضمونی مشابه از او «هرزه‌گرد» خوانده شده:

تا دل هرزه‌گرد من رفت به چین زلف او
زین سفر دراز خود یاد وطن نمی‌کند

۵. حسرت خوردن شاعر است از این‌که باز شدن گلبرگهای غنچه بر اثر وزش باد، او را به یاد گشوده شدن بند کمر قبای معشوق می‌اندازد. این تعبیر می‌تواند حامل دو غرض باشد: یکی برای نشستن و درنگ آوردن معشوق پیش عاشق، و دیگر برای حادتر از آن، یعنی بوس و کنار، چنان‌که در جای دیگر: بگشا بند قبا تا بگشاید دل من... (۲۰۴/۶) پیش از آن هم بسیار گفته‌اند، چه در تغزلهای قصاید، چه غزلهای

عاشقانه، و چه حتی غزلیات عارفانه، البته با حمل مضامین اروتیک بر معانی مجرّد عرفانی؛ مولانا:

شاد شود دل و جگر، چون بگشایی آن کمر
باز گشا تو خوش‌قبا، آن کمر از میان تو
(کلیات ۵، ۲۵)

(نیز نک. ح ۲۰۴/۶.) همچنین حیف است از کمال موسیقیایی لخت دوم بگذریم: یک ترکیب دلنشین و موزون، نخست در هجاهای aa، ooo، āā، به‌ویژه آهنگ دو هجای کشیدهٔ آخر (شاد، باد) که، هرچند شاید حکم ذوقی بدانید، «آه آه» حسرت را هم از این دو هجا می‌توان شنید. آنگاه تناسب ناشی از تناوب واجها: ق غ (عملاً مجانس) گگ و...

۶. وجود: = تن، پیکر، شخص؛ حکم برترین لغوی عصر ما: وجود در اشعار سعدی و حافظ به معنی تن و بدن به کار رفته است. (دهخدا، یادداشت مؤلف) اطلاق مجازی، ظ. ذکر حالّ و ارادهٔ محلّ؛ این معنی در غزل این دو شاعر گاهی به قدری خوش می‌نشیند و تداعیهای خاصی می‌یابد که نمی‌توان جایگزینی برای آن یافت. به‌این اعجاز بیان شیخ و نقش «وجود» در آن بنگریم:

مرا به هیچ بدادی و من هنوز بر آنم / که از وجود تو مویی به عالمی نفروشم
(غ ۴۰۵)

و از خواجه:

تنت به ناز طبیبان نیازمند مباد / وجود نازکت آزردهٔ گزند مباد

م: شناسهٔ اضافی یا ملکیِ مقدّم واقع شده، که به «جان» ملحق می‌شود (= جانم را بازداد). اگر آن را شناسهٔ مفعولی هم بخوانیم خطا نکرده‌ایم.

بوی: مثل اغلب جاها حامل هردو معنای رایحه و آرزوست.

شاعر از غم عشق و هجر ناتوان و تکیده شده، اما از وزش دل‌انگیز نسیم جانپرور پگاهی سخن می‌گوید که با مژدهٔ وصل یار یا رساندن بوی او جان و نیروی رفته را به وی بازگردانده است. حتی خیال دلدار چنین معجزه‌ای دارد:

سحر تنهایی‌ام در قصد جان بود / خیالش لطفهای بیکران کرد
(قزوینی: شب تنهایی‌ام)

❊ ❊ ❊

غزل در محور عمودی کاملاً متفق است بر حول بوی و بویهٔ یار و دل‌سپاری به هوای وی و پیام باد، که دیدیم امید شاعر به طور ضمنی آمیخته به کنایتی از بیهودگی انتظار یا شاید شگونی به بیهودگی آن زدن یا دست‌کم دودلی در مورد نتیجه و حاصل است. این معنی، اگرچه برخی به گزاف کوشیده‌اند تا شاعر را همیشه امیدوار بنمایانند، در ابیاتی و اشعاری پرشمار نمود دارد. ابیات از آغاز تا اواخر شعر، پیرامون استشمام بوی، جویانی و پرسانی شاعر در پی گمشدهٔ خویش جریان دارد. حسرتی هم در آنها موج می‌زند که اوج آن در بیت کاملاً تصویری ۵ است و آن آه دریغ که ذکر آن رفت، و این‌که: ای کاش او هم می‌توانست به قول مولانا بی‌پیرهن با صنم بخسبد. بیت ماقبل آخر، گرچه حامل بویی از امید است، ولی آخرین بیت و فعل التزامی «برآورَد» می‌رساند که باز برآمدن کام شاعر موکول به بعد شده است.

سخن در این است که حافظ، به رغم پاره‌ای تناقضها در اندیشه (البته در شعرهای مختلف، که نمونه‌هایی از آن، بدون توجیهات و تعارفات مرسوم، داده‌ام) در این باره که معشوقه «نقاب ز رخ برنمی‌کشد»، نظرگاهی تقریباً ثابت داشته، و با تصورات صِرفِ متصوفه‌ای که مدّعی لقای اینجهانی‌اند می‌ستیزد و به اصطلاح آبش با آنان در یک جوی نمی‌رود. اما بیان او از این مسأله بر دو گونه است: یکی بیان تردید و یا پرسش با صراحت و شفافیت یا باری با کمترین پیرایه‌های شاعرانه، که به هر حال اندیشهٔ اصلی را نمی‌پوشاند. دیگر به عکس، با شاعرانه‌ترین بیان و نهفته‌ترین اَشکال ممکن، از جمله در سایه و روشنهای استعاری، و حتی در ضمن عاشقانه‌ترین شعرها. این غزل هم یکی از این دست بیانهای اوست. آیا همان حسرت و خون‌شدگی دل با دیدن شکفتن گل، خود دلالتی پنهان بر ـ دست‌کم ـ اندکی نومیدی از وصل ندارد؟ اگر تردیدی در این داشته باشید آن را با دیگر عناصر شعر (مثل «دل به باد دادن») همبر نهید. البته شاید برخی تاریخگرایان حرفه‌ای یا زیاده‌رو در کار و بار حافظ در اینجا هم بگویند «یار سفرکرده» فلان شاه یا بهمان کس است، یا این غزل هم از رشته شعرهای غربت‌مدار زمان دوری از شیراز است، و حتی مثلاً با مقایسه با همان اشعار، مثلاً بگویند در آنها هم گاهی سخن از نشنیدن پند ناصحان (ب ۴) می‌رود، همچون غزل: چندان‌که گفتم غم با طبیبان... و مقطع آن، که شیدا و سرگشتهٔ گیتی شدن خود را ناشی از پندنشنوی می‌داند. من در این گونه متشابهات و محتملات هرگز اصراری بر صحت حدسم نداشته‌ام و ندارم. ممکن نیز هست که این شعر مرتبط با آن رویدادها باشد؛ اما آیا باز این را می‌توان نادیده گرفت که گاهی در درون لایه‌های زیرین برخی

از همین رشته اشعار ایام غربت هم نشانهایی از هـمان مـحبوبِ روی نـهان کـرده و حسرت و حرمان از روی گشودن او می‌توان یافت؟ اگر یکچنین لایه‌های پنهانی در اشعاری بدین فشردگیِ بافتی اصلاً وجود نمی‌داشت، آیا ما این همه بحث و اختلاف سخن و تحلیل دربارهٔ آنها می‌داشتیم؟

۹۹

۱ روز وصـــل دوســتداران یــاد بــاد

یـــاد بـــاد آن روزگـــاران، یـــاد بـــاد

۲ کامم از تلخی غم چـون زهـر گشت

بـــانگ نـــوش شـــادخواران یـــاد بـاد

۳ گــرچـه یـاران فـارغ‌انـد از یـاد مـن

از مـــن ایشـــان را هـــزاران یـــاد باد

۴ مـــبتلا گشـــتم دریـن بـند و بـلا

کـــوشش آن حـــق‌گزاران یـــاد بـــاد

۵ گرچه صد رود است در چشمم مدام

زنـــده‌رود و بـــاغِ کـــاران یـــاد بـــاد

۶ راز حـافظ بـعد ازیـن نـاگـفته مـاند

ایْ دریـــــغا، رازداران یـــــاد بـــــاد

۲. شادخوار: = شاد + خوار (خوارنده، خـورنده) نـیز بـه صـورتهای شـادخور، شادخوره و شادخواره (چیزی است به غیر «شادی خوردن» به معنای باده به سلامتی کسی خوردن؛ نک. ح ۱۱۹/۸.) در فرهنگها سه معنای مختلف برای آن ذکر شده، که تنها سومین آنها مرتبط با شراب و شـرابـخوار است: الف. خـوشحال و فـرحـناک و شادمان؛ ب. زن فاحشه و مطربه؛ ج. شرابخور و نیز باده‌خوار بی‌زحمت یا ترس اغیار (جهانگیری، برهان، نفیسی و...) برای معنای اول و سوم شواهـد فـراوان از مـتون ادب هست. لیکن برای زن مطربه و فاحشه، در جهانگیری بیتی منتسب بـه نـاصر خسـرو به‌عنوان یگانه شاهد ذکر شده که اولاً در معتبرترین طبع موجود از دیوان او (مینوی ـ محقق) وجود ندارد، و ثانیاً در دهخدا در حاشیهٔ همین واژه به درستی ذکر شـده کـه «شادخوار» در آن به معنای خوشحال و فرحناک است و معنای مذکور در جهانگیری از آن بر نمی‌آید:

جهان چون شادخواری بود، لیکن بماند آن شادخوار اکنون ز شادی

بنابراین «شادخوار» دو معنای عام (اول) و خاص (سوم) بیشتر نـدارد. ضـمناً در

دهخدا\ بیت متن به غلط به شاهد معنای عام اول آمده، حال آن‌که به قرینهٔ «بانگ نوش» قطعاً به معنای باده‌خوار بی‌بیم و به شادی است. همچنین از آنجا که جزءِ «شاد» معنای پُر و بسیار، در ترکیباتی چون «شاداب» به معنای پرآب و بسیارآب دارد (نک. دهخدا، ذیل همین واژه) احتمال می‌رود شادخوار در اصل واژه به معنای بسیارخوار (در باب شراب و جز آن) بوده باشد، و نه خورنده به شادی و فراغ، و یا دست‌کم هردو معنی در آن ملحوظ بوده باشد، چه این‌دو جمع‌ناپذیر هم نیستند.

۴. حق‌گزار: اداکنندهٔ حقّ صاحبان حق، پاسدار حق (دهخدا\) اما این نگارنده، بدون نفی این معنی، احتمال می‌دهد مراد شاعر، گزارنده یا اداکننده و به جای آورندهٔ حق مصادقت و اخوت و وداد و یا پایمرد و شفیع در گرفتاری شخص بوده باشد، معنایی که از بافت بیت برمی‌آید.

۵. زنده‌رود: (امروز: زاینده‌رود) در منابع قدیم جغرافیا به نامهای گوناگون خوانده شده. مافَروخی از صورتهایی چون زنده‌رود، زندرود، زرنرود، زرین‌رود، زرینه‌رود و صورت معرّب زندروذ نام می‌برد. زنده‌رود به معنای رود عظیم است. (زنده در ترکیبی چون «زنده پیل» = پیل تناور) صورتهای دیگر نام این رود که با زر، زرین و زرینه ساخته شده از آن روی است که آب آن را همچون آب زر ارزشمند می‌دانستند، و زاینده‌رود هم از آنجا که همچون چشمه‌ای زاینده است. (کتابُ محاسن اصفهان ۹ م و ح) زکریای قزوینی: «و به آنجا [اصفهان] نهر زرین‌رود که موصوف است به عذوبت آب و لطافت آن، ریسمان درشت را چون به آب آن نهر بشویند چون حریر نرم و ملایم گردد.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۲، ۲۰) حمدالله مستوفی (همسدهٔ حافظ) از خوبی آب اصفهان می‌گوید، چه زنده‌رود و چه آب چاه آنجا، که در گوارایی چون آب رود است: «هر تخم که از جای دیگر آنجا برند و زرع کنند اکثر بهتر از مقام اول بود و در رَیع نیز کمتر نباشد، الّا انار، که آنجا نیکو نیاید [...] و غلّه و صیفی نیکو آید و میوه‌های او به غایت خوب و نازک بوده به تخصیص سیب و به و امرود بلخی و عثمانی و زردآلو و سِرمِش [= زردآلوی خشک شده که مغز بادام در درون آن کنند. برهان ـ م] و ترغش [= نوعی از زردآلو و قیسی؛ همان ـ م] نیکوی باشد و خربزه‌اش تمام شیرین است و ازین میوه‌ها از شیرینی که دارد بی‌آن‌که شکم آب خورَد نتوان خورد.» (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۴۸ـ۴۹) البته از مردم آنجا به نیکی یاد نکرده، از جمله این‌که «بیشتر اوقات با هم در محاربه و نزاع باشند و رسم دوهوای [ظ. دوهوایی ـ م] هرگز از آنجا برنیفتد.» (۴۹) «این رود را خاصیتی است که چون در

موضعی به تمام بازبندند از اصل زهابِ [سرچشمه و خاستگاه آبِ ـم] رود، باز چندان آب حاصل شود که رودی بزرگ باشد، و بدین سبب آب آن را زاینده‌رود گفته‌اند.» (۲۱۶)

ذکری دیگر هم از زنده‌رود در غزلی از خواجه رفته، در بیتی که خانلری ندارد. (نک. ح ۴۱۱/۳.)

باغ کاران: سعد مافروخی (یاد کرده در بالا) در کتاب خود (تألیف سدهٔ پنجم به روزگارَ ملکشاه سلجوقی ۴۶۵ـ۴۸۵) نام باغهای مهم چهارگانهٔ اصفهان را بدین گونه گفته است: باغهای فلاسان، احمد سیاه، بِکر و کاران. مؤلف، با نثر مصنوع و مزین عربی، این باغها را با عبارت‌پردازی‌های مسجّع و بر مبنای مبالغات رایج توصیف کرده، بدون آن‌که آگاهیهایی روشن درباره‌شان بدهد، اگرچه همین برشماری نامها هم در حد خود ارزشمند است. (نک. کتابُ محاسن اصفهان ۵۳ به بعد، ذیل «و الباغات‌الاربع» و «ذکر باغ کاران» ۵۵ـ۵۶.) مترجمی به نام حسین بن محمد بن ابی‌الرّضاءِ آوی آن را در سال ۷۲۹ به پارسی گردانیده است، درست به سان خود کتاب، به نثر مصنوع مطنب و اوصاف شاعرانه و مبالغه‌آمیز. در این برگردان می‌خوانیم: «باغ کاران، مترجم راست:

مرا هوای تماشای باغ کاران است ‌ ‌ ‌ ‌ که پیش اهل خرد خوشترین کار آن است

...» تا آخر، و: «پایهٔ هردو قصرش بر سر، هِرَمان حرم حرمت دیده ازین و ارم امان یافته از آن، یکی مشرف بر کنار زندرود روان، دیگر محاذی شهر مبنی بر شارع میدان...» (ترجمهٔ محاسن اصفهان ۲۸) که تنها اطّلاع ملموس از آن از میان انبوه عبارات انشایی است. اما این نگارنده نمی‌داند آیا آنچه به صورت «هردو قصرش» آمده مربوط به دو کاخ در آنجا بوده یا واژهٔ «قصر» در مورد رود، اشاره به دو شاخهٔ آن (با تعبیر شاعرانه و استعاری) بوده است. علاوه بر این، راوندی (سدهٔ هفتم) بنای باغ کاران را به ملکشاه، بدان هنگام که اصفهان را پایتخت خود کرد، نسبت داده است: «از همه ممالک، اصفهان اختیار کرد و آنجا عمارتهای بسیار فرمود در شهر و بیرون شهر از کوشکها و باغها چون باغ کاران و بیت‌الماء.» (راحة‌الصدور ۱۳۲) در این باره برخی مطالب دیگر هم هست. (از جمله بنگرید به: «ترجمهٔ محاسن اصفهان»، یادگار، ۱۳۲۸، ص ۲۸؛ محمد مهدی اصفهانی، نصف جهان، به تصحیح و تحشیهٔ منوچهر ستوده، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۰، ص ۱۷۳؛ در خصوص برخی مطالب یا بحثها دربارهٔ باغ مذکور، نک. ابراهیم قیصری، ابیات بحث‌انگیز حافظ ۶۴۲.) در اشعار پیش از حافظ هم به «باغ کاران»

برمی‌خوریم، مثلاً نزاری:

کی به ما آید نسیم زنده‌رود؟ پیک صبح از باغ کاران کی رسد؟

(دیوان ۱، ۱۰۶۷)

خواجو:

راستی را در سپاهان خوش بود آواز رود

در میان باغ کاران یا کنار زنده‌رود

(نک. دیوان، مقدمهٔ مصحح ۸۰ـ۸۱.)

بنا بر مشهور، حافظ در اصفهان هم اقامتی بیش یا کم داشته، و بیت متن هم از جملهٔ مستندات انتساب این سفر به وی بوده است. در عین حال، بعید نیست که از اشعاری از این دست دربارهٔ زنده‌رود و باغ کاران هم (به‌ویژه که نزاری و خواجو هردو مورد علاقه و مأخذ بسیاری از مضامین حافظ بوده‌اند) تأثیر پذیرفته باشد، و به‌سخن دیگر، اقامت در اصفهان با تأثیرپذیری از اشعار مربوط بدان مانعة‌الجمع نیست.



غزلی است از حیث محتوی شبیه به قطعه، چه قطاع یا برشی کوچک است از زندگی و یادکرد چیزی از آن. شعری بی‌هیچ مایه‌ای از عرفان، حکمت، مدح، مضامین عاشقانه و غیره. یادی غم‌آمیز و غم‌انگیز است از روزگاری و عیش و نصیبی از جهان و شادیهای محسوس و عینی آن: باغ و بوستان، دوستان و بانگ و رنگ حیات. دیدیم که در بیت ۲ چگونه این معنی را به گونه‌ای صمیمانه بازگفته، چنان‌که جای تردیدی در دردناکی و زهرآلودگی وضع موجود او (هرچه و هر زمان که بوده) باقی نگذارده است. در لخت نخست به ساده‌ترین صورت ممکن گفته که در هنگام سرایش شعر چه می‌کشیده است. اما هنر او در لخت دوم نمود می‌یابد که با ایهامهای هنرمندانه و در عین حال بی‌تکلفش جامهٔ ماندگار هنر بر بیت، با وجود کوتاهی وزن، می‌پوشاند: ایهام تضاد دل‌انگیز «نوش» با «زهر» و ایهام ترجمه در جزء «شاد» در «شادخواران» با همان زهرکامی. در هر حال، این شعر، با آن‌که کوتاه است و همپایهٔ بیشتر اشعار او هم نیست، رقتی دارد و از جهت اطلاعی که از وضع غمبار شاعر می‌دهد و این‌که در این ایام ذهن او به سمت چه چیزی و چه جایی پَر می‌کشیده مغتنم است. شاعر در جایی گیر کرده که فریادرسی نیست یا اگر هست سر در لاک خود فرو برده و پروای حال

شاعر ندارد. بیتهای ۳ و ۴ این احتمال را که از اشعار دوران غربت او باشد تقویت می‌کند. شاعر ظاهراً در تنهایی خویش فرومانده و از دارملک و دارقرار، که پایمردان و کارگشایان طبعاً در آن بیشترند، به دور افتاده و صدایش به گوشی نمی‌رسد.

و اما آنچه از کل این شعر و به‌ویژه بیت ۲ (پیشگفته) از جهت دیگر نیز برای این نگارنده جذاب است چگونگی برخورد شاعر است با شادی عادی آدمیان و دلخوشیهای موجود و ملموس آنان، چنان‌که با احساسی دلپذیر از بانگ «نوش نوش» گفتن باده‌خواران در زمانهای پیشین یاد می‌کند؛ احساسی صمیمانه، که منطقاً هم دلالتی بر این ندارد که خود شاعر هم در همان زمره و با آنان همراه در نوشیدن بوده است؛ ضمن این که اگر کسانی این «بانگ نوش» را به عادت مألوفْ تأویل عرفانی کنند، هم کج‌ذوقی و شعرنشناسی است و هم برودت و بیمزگی. حافظ، چنان‌که بسیاری از اشعارش هم شهادت می‌دهند، از صِرفِ، یا نفسِ، شاد و خوش و آرام و آزاد بودن مردمش (هرچه و هرکه و اهل هرچیز که می‌خواهند باشند) شاد و خوشنود یا دست‌کم خرسند است، چنان‌که به راستی بخشی از یادکردهای نوستالژیک او از عصر ابواسحق به همین احساس و تلقی کلی او از وضع عامّه در آن زمان بازمی‌گردد. عملاً هم عمدهٔ طعن او بر مبارز بدین جهت بوده که با تظاهرهای عوامفریبانه‌اش خون خلق را در شیشه می‌کرده است. (یکی از دلایل محبوبیت عام حافظ در روزگار ما، و شاید هم در همان عصر، به همین ملاحظات او در باب عامهٔ مردم مرتبط است.) این خود به معنای محصور نبودن او در این مورد در قوالب عقیدتی یا پسندهای شخصی خویش است. هنرمند (بی‌آن‌که بخواهیم قضایا را زیاده امروزین کنیم) در هر حال و تا هر حدّ ممکن می‌باید نبض عامهٔ مردم عصر خویش را در دست و درکی ملموس و عینی از علایق و امیال آنان داشته باشد، هرچند کم نمی‌شناسیم شاعرانی را از آن روزگاران که خود برخاسته از فرودست‌ترین اقشار جامعه بوده، لیکن به مجرّد برهم‌زدن نام و نانی بر مردم خویش پشت کرده و خود را یکسره محصور در خواست و پسند فرادستان و اهل تنعّم کرده‌اند.

۱۰۰

۱ جمالش آفتاب هر نظر باد

ز خوبی، روی خوبش خوبتر باد

۲ همای زلفِ شاهین‌شهپرش را

دل شاهان عالَم زیر پر باد

۳ کسی کو بستهٔ زلفش نباشد

چو زلفش درهم و زیر و زبر باد

۴ دلی کو عاشق رویش نگردد

همیشه غرقه در خون جگر باد

۵ بتا، چون غمزه‌ات ناوَک فشانَد

دل مجروح من پیشش سپر باد

۶ چو لعل شَکّرینت بوسه بخشد

مَذاق جان من زو پر شکر باد

۷ مرا از تست هر دم تازه عشقی

ترا هر ساعتی حسنی دگر باد

۸ بجانْ مشتاق روی تست حافظ

ترا در حال مشتاقان نظر باد

۱. نظر: ایهامی به معنای مصطلح در نجوم (به علاقهٔ آفتاب) دارد که پنج حالت سیارات را می‌گویند، که برخی دلالت بر سعادت و دوستی دارند و برخی بر نحوست و دشمنی. (نک. ح ۲۰۰/۱.)

ز: مفید تفضیل است، و نه «از نظرِ» و «از جهتِ»، به شرحی که در زیر می‌آید.

خوبی: =زیبایی؛ خوب و خوبتر هم به همین معنی است.

و اما دعا می‌کند که: روی زیبای تو از نفْسِ، یا خودِ زیبایی هم زیباتر باد. وقتی در این گونه مواردْ مصدر یا اسم مصدر به کار می‌برند غرض مبالغه است، چنان‌که مثلاً گفته شود: فلان کس از نیکی هم نیکتر است. سعدی، به جای این‌که بگوید: آمدن و رفتن یار «رعنا» را ببینید، می‌گوید:

سرو بگذار که قدّی و قیامی دارد   گو: ببین آمدن و رفتنِ رعنایی را
(غ ۲۰)

(طبع یوسفی هم مثل فروغی همین است. برخی طبعها به غلط دارند: آمدن و رفتن و رعنایی را.) پیداست اگر «ز خوبی» را «از نظر زیبایی» بگیریم حشو و لغو خواهد بود.

۲. همای: مرغی است مشهور، که استخوان خورد. (برهان) لفظاً یعنی فرخنده و خجسته. hu-mayā به همین معنی در اوستا بسیار به کار رفته. ولف آن را در شاهنامه عقاب معنی کرده است. (معین، حاشیهٔ برهان) پیداست عقاب تا چه حد از نظر ظاهری و صفتی با مرغ استخوان‌خوار یا استخوان‌ربا متفاوت است. هما: مرغی که استخوان می‌خورد. پشتش سیاه مایل به خاکستری، سینه‌اش حنایی بی‌نقش، دو شاخ مانند شاخ بوم و ریش زیبا و بالهایی از قره‌قوش بلندتر دارد. (دهخدا، یادداشت مؤلف) «او را مبارک دارند و چون پیدا شود مردم به تفأل در زیر سایهٔ او روند.» (صحاح‌الفرس) هما یا همای همان «همایون» یا «مرغ همایون» است. (نیز نک. «همایون» در: ح ۳/۵۵.)

همای زلف شاهین‌شهپر: درست مثل «پسران وزیر ناقص‌عقل» (گلستان ۱۵۵) است، یعنی آمدن مضافٌ‌الیه در میان موصوف و صفت. بنابراین = همایِ شاهین‌شهپرِ زلف. بدین سان زلف به همایی مانَنده شده که شهپر شاهین دارد یا شهپر او چون آنِ شاهین است. اما چرا چنین تشبیهی صورت گرفته است؟ دلیل این است که زلف موصوف اولاً از حیث تکان و تموّج مثل همایی در حال پرواز است. ثانیاً از آنجا که همای مظهر شکوه است زلف، به‌ویژه از نوع بلند، می‌تواند از خصیصهٔ شکوه هم برخوردار باشد، خصوصاً که شکوه همایی که شهپر شاهین دارد بسی بیشتر است، زیرا شاهین از شمار مرغانی است که به شکوه و سطوت موصوف‌اند، مثل باز، شهباز، عقاب و غیره. ثالثاً همای، چنان‌که دیدیم، مرغ سعادت است و درست به همین لحاظ است که شاعر می‌گوید شاهان دل در هوای او دارند. بارها خوانده‌ایم وقتی همای بر سر یا دوش کسی می‌نشسته به سعادت و حتی پادشاهی می‌رسیده. اما شأن شاهین در این میان این است که شکار را تند، آسان و به چالاکی می‌گیرد، و این همان کاری است که زلف شاهین‌گونهٔ یار با دل شاهان عالم می‌کند. پیداست بیت معروفی نیست، لیکن اندکی دقت به عناصر آن گویای قدرت اندیشهٔ شاعرانهٔ سراینده است، که بیشترین کار را از زلف، همای، شاهین و شهپر کشیده و از تمامی پتانسیل شاعرانهٔ آنها سود جسته است. نکتهٔ دیگر علاقه و توجهی است که حافظ به پرندگان شکارگر همچون

شاهین، شهباز، باز، باز سفید و عنقا (قطع نظر از اختلاف نظر در معنای آن) نشان داده و آنها را بارها از حیث چالاکی، صولت، سطوت، علوّ و مناعت طبع ستوده است. (در این باره بنگرید به تحلیل این نگارنده ذیل «باز سفید» در: ۲۱۹/۹.) همچنین از آن روی که «شاهین‌شهپر» از نظر دستوری صفت مرکب و از ترکیبات مزجی است، بحثی دربارهٔ کلیت این نوع ترکیب در شعر، از جمله آنِ حافظ صورت گرفته است. (نک. ج ۱، ۵۹۱ـ۵۹۵.) «را» هم نشانهٔ فک اضافه است (= پرِ همای).

۵. مضمون تیر انداختن چشم و سپر قرار دادن دل یا جان در برابر آن (= فدا کردن آن) از عراقی:

چو کمان ابروانش فکند خدنگ غمزه

چه کنم که جان نسازم سپر از پی خدنگش؟

(کلیات ۲۱۶)

ناوَک: تیری کوچک که آن را در غلاف چوبین یا آهنین که مانند ناوی باریک باشد کنند و بعد از آن در کمان نهند و بیندازند، و بدان سبب او را ناوک نام نهند؛ بیت:

به پیشت زنده پیلان برنشسته ناوک‌اندازان

چو عفریتان آتشبار بر تلهای خاکستر

(صحاح‌الفرس)

خود ناوک، آلتی است چوبین و مجوّف. (سرمهٔ سلیمانی) بنابراین تیری که درون آن می‌نهادند و می‌انداختند، در ابتدا «تیر ناوک» گفته می‌شد، لیکن بعدها به اختصار «ناوک» تداول یافت. «ناوه» صورتی دیگر از ناوک است. برهان در متنْ همان تعریف صحاح‌الفرس را دارد و «ناوک» را مصغّر ناو دانسته. استاد معین هم آن را تأیید کرده است. (حاشیهٔ برهان) حافظ پیشتر هم داشت: آن‌که ناوک بر دل من زیرچشمی می‌زند... (۳۰/۷) چند بار دیگر نیز دارد.

۶. بوسه، از آنجا که چون خود لبْ شیرین است، موصوف به شکرین می‌شود؛ خود حافظ:

گفتم: ز لعل نوش‌لبان پیر را چه سود؟ گفتا: به بوسهٔ شکرینش جوان کنند

۷. یادآور بیت خود اوست: حُسن تو همیشه در فزون باد... (۱۰۳/۱)

❊ ❊ ❊

قزوینی و اغلب طبعهای معتبر دیگر نیز این شعر را دارند، اما سلیم نیساری آن را

نیاورده و ظاهراً آن را از حافظ ندانسته‌اند. گاهی، از جمله در این مورد، ایـن تـردید برای من پیش می‌آید که ایشان هر شعری را که خود نپسندیده‌اند تحت عنوان بیرون از ضوابط اختیار شدهٔ خودشان (دفتر دگرسانیها ۱، ۱۵ـ۱۷، دیباچه) حذف کرده‌اند.

و اما در طبع خانلری، نیمهٔ نخست شعرْ همگی با شناسهٔ پیوستهٔ «ش» آمده و در نیمهٔ دوم جملگی با «ت»، حال آن‌که در چاپ قزوینی تمام شعر از این لحاظ یکسان و با «ت» آمده است: جمالت، خوبت، شاهین‌شهپرت... تا آخر. بنابراین می‌توان گـفت مطابق خانلری در چهار بیت دوم التفات از غایب به مخاطب صورت گرفته. التفات چیزی است که نوعاً در سنت شعر پارسی فراوان صورت مـی‌گیرد. در ایـن حـرفی نیست، اما التفات معمولاً به دلایلی است که خود شاعر از آن آگـاه است و بـه دست اوست و لابد تحت ضرورتی. لیکن در اینجا آیا موجبی برای التفات و دوجور کردن روال ابیات وجود داشته است؟

۱۰۱

۱ صوفی ار باده به اندازه خورَد، نوشش باد
ورنــــه انــدیشهٔ ایــن کــار فــرامــوشش بــاد

۲ وان که یک جرعه می از دست تواند دادن
دست بـــا شــاهد مــقصود در آغــوشش بــاد

۳ پیر ما گـفت: خـطا بـر قـلم صـنع نـرفت
آفـــرین بـــر نـــظر پـــاک خـطاپوشش بـــاد

۴ شـــاه تـــرکان، سـخن مـدّعیان مـی‌شنود
شــــرمی از مَــظلمهٔ خــون سـیاووشش بــاد

۵ چشمم از آینه‌داران خط و خـالش گشت
لبـــم از بـــوسه‌ربایان بـــر و دوشش بـــاد

۶ گرچه از کبرْ سخن با منِ درویش نگفت
جــان فِــدای شَکــرین پســتهٔ خــاموشش بـاد

۷ نــرگس مستِ نــوازش‌کـنِ مـردم‌دارش
خون عـاشق بـه قـدح گـر بـخورد، نـوشش بـاد

۸ به غلامی تو مشـهور جـهان شـد حـافظ
حـــلقهٔ بـــندگی زلف تـــو در گــوشش بــاد

۱. باده به اندازه: در متون ادب، به‌ویژه در اشعار، زیاده‌روی در خوردن و آشامیدن به صوفی نسبت داده شده. این اِسناد گاهی به معنای حقیقی است یعنی زیاده خوردن طعام معمولی یا شراب، که یا از سوی مخالفان صوفی و صوفیگری به عـنوان طـعن گفته می‌شود و یا حتی از جانب متصوّفه یا باری آنان که علایق و تعلق خاطرِ بیش یا کم به تصوف دارند، ولی این عیب را از نظرگاه انتقاد از نوعِ به اصطلاح درونْ‌گروهی نسبت به خودیها و به قصد اصلاح و تهذیب مطرح می‌کنَند و یـا سـخنشان مـتوجه صوفی‌نمایانی است که به ناروا متلبّس به خرقهٔ تصوف شده‌اند، زیرا صوفی راستین بنا بر اصولْ نه تنها اهل پرخوری نیست، که به عکس، گاهی برخی متصوفهٔ بنام به هر دلیلی تا مدتها طعام نمی‌خوردند و آن را به زبان هم نمی‌آوردند. شگفتا که بـا ایـن

وجودْ صوفی، خصوصاً در نظم و نثر عربی، مظهر پرخوری است، تا آنجا که به او مَثَل می‌زنند: اَکْلُ الصّوفی، و آکَلُ مِنَ الصوفی، و آکلُ مِنَ الصّوفیّة، زیرا که صوفیه پرخوری را شیوهٔ خود دارند و به برگرفتن لقمه‌های درشت و زود هضم کردن غذا و غنیمت شمردن هر دعوت و خوردنی ناموزند... (ثعالبی، ثمارالقلوب، برگردان پارسی، ۳۸ـ۴۰) از میان خورشها هم بیش از هرچیز مشتهر به حلوا دوستی‌اند (چنان‌که از این معنی در جلد یکم از این دفتر سخن گفته‌ام، ۲۳۰ ـ ۲۳۱.) حافظ هم می‌گوید صوفی از «لقمهٔ شُبهه» هم اِبایی ندارد. (۲۹۰/۸) اما این گونه اِسنادها گاهی نیز مجازی است، یعنی وقتی صوفی را زیاده‌خوار یا گزافه‌نوش می‌خوانند از جهت احوال عارفانه است، مثلاً از این روی که دوست دارند احوال ایشان دایمی باشد، درحالی‌که احوال عرفانی را چون برق گذران خوانده‌اند، و یا این‌که آنان در مورد این احوالْ به مقتضای مقام یا مرتبه‌ای که در آن قرار دارند عمل نمی‌کنند و جویای آن حالها یا تجارب درونی‌اند که مختص به مقامها و مراتب بالاتر است. پیداست وقتی چنین خرده‌گیری یا ملاحظه‌ای در میان است نمی‌توان آن را عیبی در عداد پرخوری و پرنوشی دانست و این اِسناد هم معمولاً از سوی کسانی داده می‌شود که تلقی منفی از تصوف ندارند. امّا نکته اینجاست که انتساب افراط در مورد احوال، وقتی با گزاره‌هایی چون زیاده‌خواری یا به قول حافظ تجاوز از «اندازه» در باده خوردن بیان می‌شود، چه بسا بر پایهٔ همان معنای حقیقی است، چنان‌که مثلاً مولانا این معنی را غالباً با تعابیری چون زیاده خوردن حلوا در باب صوفیان بیان می‌کند، از این نظر که احوال عارفانه، هرچه باشد مثلاً از لطف و قهر، برای صوفی، شیرین و دوست‌داشتنی همچون حلواست؛ یا آنگاه که سعدی می‌گوید:

گر آن حلوا به دست صوفی افتد   خداترسی نباشد روز غارت

(غ ۳۷)

بدیهی است که اصل مضمون برگرفته از میل وافر صوفیان به این خورش چرب و شیرین است، و یا اگر راه دور نرویم، همین بیت متن از حافظ، خواه مراد اصلی شاعر معنای حقیقی باشد و خواه مجازی یا همان مفهوم مصطلح عرفانی (چنان‌که او عادتاً در مضامین پیرامون باده نوشیدن صوفی، ذهن خواننده را میان این دو معنی به گمان و تردید می‌اندازد) اما از آن روی که حافظ، قطع نظر از تعریضهای متعددش به باده‌نوشی ریاکارانه و پنهانی صوفی، طعنها و اشاراتی هم به حالت‌دوستی و میل به رقص و پابازی در مورد صوفیان دارد، شاید بتوان این بیت را نیز بر مبنای همین

معنای مجازی گرفت، چنان‌که نظری به ساختار معنایی این غزل، این نگارنده را بیشتر متمایل به این معنی می‌کند؛ البته الّله اعلم. این را هم می‌دانیم که حافظ اشاراتی (البته به زبان نمادها) به لزوم اندازه نگه داشتن در احوال عارفانه دارد، به‌ویژه در این بیت:

در بزم دَور، یک دو قدح درکش و برو — یعنی طمع مدار وصال دوام را

این مضمون را از یک شعر مشهور منسوب به بوعلی سینا، اگرچه عده‌ای حمل بر حفظ اعتدال در باده‌نوشی معمولی می‌کنند، لیکن معنای مجازی یعنی عدم تجاوز از حد در احوال درونی نیز هواداران خاص خود را دارد (زیرا از پیوستن به حق سخن می‌گوید):

چو بوعلی، می ناب ار خوری حکیمانه — به حقِّ حق، که روانت به حق شود ملحق

و اما، چنان‌که اشاره شد، شواهدی متعدّد از معنای مجازی یا عرفانی در خصوص اسراف در باده‌خواری در اشعار عارفان مسلّم هست، که جای تردیدی در اتخاذ این معنی باقی نمی‌گذارد؛ مثلاً از مولانا:

درده ز جام باده که «یُسْقَوْنَ مِنْ رَحیق» — کَاندیشه را نبرّد جز عشرت جدید
رندان تشنه‌دل چو به اسراف مَی خورند — خود را چو گم کنند، بیابند آن کلید
(کلیات ۲، ۱۹۱)

بعید هم نیست که حافظ از این گونه مضامین تأثیر پذیرفته باشد.

در یک اصطلاحنامهٔ تصوّف هم «باده به اندازه خوردن» در شعر حافظ نشانهٔ مرحله‌ای دانسته شده که سالک در عشق هنوز مبتدی است، یعنی به طبع باید اندازه نگاه دارد، و این تلقی مؤلف از بیت حافظ است، خواه درست و خواه نادرست: «باده: عشقی را گویند که هنوز اشتداد نیافته باشد، و این مرتبهٔ محبت مبتدیان است؛ بیت: صوفی ار باده... الخ.» (مرآت عشاق، نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۱۷۵)

هنوز در مورد مفهوم بیت با توجه به ساختار شعرْ سخنانی باقی است، که در سخن پایانی خواهد آمد.

۲. یک جرعه می از دست دادن: از نظر زبانی می‌توان «حتی» یا «فقط» را در آن محذوف و مقدّر گرفت، چنان‌که در زبان ادب و یا زبان محاوره بسیار دیده می‌شود. اما از نظر معنایی، هم می‌تواند مفید قناعت کردن به یک جرعه کمتر باشد، و هم جرعه‌ای از سهم خویش بر خاک ریختن به آیین باده‌خواران، که بیشتر بدین انگیزه بود که رفتگان و خاک‌شدگان نیز از جام بزرگواران و یا یادکرد زندگان بی‌بهره نمانند.

(دربارهٔ این آیین، نک. ح ۲۹۳/۱.) در هریک از دو حال به نوعی و تا حدّی تعادل و توازن یا اعتدال و عدالت میان آدمیان برقرار می‌شود، و این همان بنمایه‌ای است که در این ابیات تکرار می‌شود و نقش آن را در بیان محتوای شعر خواهیم دید. عبدالعلی دستغیب معتقد است: معقولتر این است که معنای «بخشیدن» را از این بیت بگیریم. (حافظ‌شناخت ۲، ۷۱۱)

۳. نظر پاک خطاپوش: در این باره بحثهای فراوان در چند دههٔ گذشته صورت گرفته، و بنابراین می‌کوشم که تا حد امکان کوتاهتر سخن بگویم و به مهمترین آنها بازبرد بدهم. این مقدار نیز چون همیشه در حدّاقل ضروری برای شرح خواهد بود.

نخست این‌که شاید بتوان آن را به اعتبار دو معنای طنز و جِدّ از ابیاتی دانست که در بحثی دربارهٔ ایهام در سخن خواجه آنها را «دوضلعی» یعنی حاوی دو معنی یا دو ساحت متفاوت و اوج ایهام خوانده و نمونه‌های متعدد را از آن همراه با توضیح کافی ارائه کرده‌ام. (نک. ج ۱، ۶۷۲ ـ ۶۷۴.) در بعضی از نمونه‌ها دیدیم که در هرکدام همزمان دو معنای مختلف، یکی به جِدّ و یکی به طنز در بیت جریان دارد. نکتهٔ مهم این‌که معمولاً نمی‌توان یا کمتر می‌توان یکی از این‌دو را بر دیگری به حکم دلیل و منطق (و نه مثلاً به حکم ذوق) مرجّح یا مقدّم دانست. نیز گفتم که شعر حافظ، چه از نظر کمیت یا تعداد این گونه ابیات و چه کیفیت یعنی شدت گمان‌افگنی میان دو ضلع موازی، دست‌کم در غزل بی‌نظیر است، ضمن این‌که ساختن ابیاتی با چنین ساخت و بافتی کاری است بس دشوار و نیازمند اندیشهٔ شاعرانه‌ای فوق‌العاده نیرومند.

لخت نخست حاوی گزاره‌ای است روشن و همه‌پذیر در باب نظام احسن (که توضیح آن خواهد آمد) اما مشکل در لخت دوم است که با دو برداشت متفاوت در «خطاپوش»، کلّ بیت را در مظانّ دو معنای مغایر و حتی مخالف یکدیگر قرار می‌دهد: یکی جدّ (که در حقیقت تداوم همان گزارهٔ لخت اول است) و دیگر طنز. مطابق معنای جد، نظر پیر (که می‌توان او را همان پیر مغان یا پیر آرمانی با نامهای متعددی چون پیر طریقت، پیر باده‌فروش، دُردی‌کش و... دانست) که پاک و چون همیشه فراگیر و فروپوشندهٔ همه‌چیز است، این است که مطلقاً خطایی در خلقت خداوندی وجود ندارد و این جهان همانا بهترین جهان ممکن است. «خطاپوش» در این معنی، چنین دریافته می‌شود که این نظر آنچنان جامع و گسترده یعنی نگرشی عمودی و از بالاست که قادر است آنچه را که در اندیشهٔ تنگ، نارسا و با نگاه افقیِ عده‌ای خطا و یا نقص خوانده می‌شود به گونه‌ای درست و در مجموع بنگرد و چیزی

بجز کمال صنع الهی نبیند، و یا به قولی خطای ما را هم بپوشاند یا اصلاح کند. اما در معنای دوم یا ضلع طنزیِ بیت، هم واژهٔ «خطاپوش» معنای به اصطلاح لاپوشانی‌کننده می‌یابد، هم صفت «پاک» کمابیش بار معناییِ پاک‌بین و حمل بر صحت‌کننده به خود می‌گیرد، و هم آن «آفرین» به جانب لحن تهکّم و تمسخر (حالا قدری هم ملایمتر بگیریم: پوزخند) می‌گراید. اما در این برداشت (و اساساً تفاوت دو خوانش) مسأله بر سر شکل است و اصل قضیه در همین چهارچوب قابل ارزیابی است و بس، یا اگر واضحتر بگویم به نحوهٔ نگرش خواننده و ذوق و تشخیص او و باز صریحترش کنم: به ایمان یا عدم ایمان او مربوط و محوّل است؛ اگر اهل باور (چون خود شاعر یا پیر پاک‌اعتقاد او) باشد از دو حال بیرون نیست: یا معنی و لحن دوم اصلاً به فکرش خطور نمی‌کند، و یا در نهایت آن را یک معنای ثانوی یا یک شوخی کوچک و نمکین می‌گیرد و می‌گذرد. اما اگر چون بنده از زمرهٔ دومی و به‌ویژه اهل سال و زمانهٔ ما باشد قضایا متفاوت و شاید هم معکوس خواهد شد، یعنی از ظنّ خود یار قضیه می‌شود و ممکن است دومی را اصل بگیرد و مثل برخی از ابنای روزگار در سرنا و کرنا کند که: بفرمایید، حافظ هم همان را می‌گوید که من. اما، چنان‌که اشاره شد، اصل قضایا و کل تفاوت بر سر شکل است، چون اصل محتوی (لخت اول) به قوت خود باقی است، خواه لخت دوم را چنان بگیریم و خواه چنین. (درست از همین روی است که من در ابتدا گفتم «شاید» بتوان آن را دوضلعی خواند و با اطمینان نگفتم، چرا که در این موردْ تفاوت خوانشْ در اصل به چگونگی اعتقاد یا نحلهٔ فکری نیز بازمی‌گردد. به هر حال، اگر زیاد در این باره سختگیری نکنید، مشکلی در این اطلاق نخواهیم داشت.) در هر صورت، دلیل مهم من بر این جداسازی بر حسب تفکر خواننده این است که قدمایی که به شرح و تفسیر این بیت پرداخته‌اند هیچ یک ذکری از معنای طنزی نکرده‌اند. همچنین اگر گفتم که به هر حال اصل محتوی (نظام احسن) همچنان به قوّت خود باقی است، چه دلیلی برایش بهتر از این که حافظ‌پژوهان عصر ما هم این همه بحث و اظهار نظر را دقیقاً بر بنای ضلع جدّی آن صورت داده و ضلع دیگر را تنها یک مزاح ظریف ایهامی انگاشته و از آن در گذشته‌اند، بجز همان عده که حافظ یا پیر او را همواره قیاس از خود گرفته‌اند. اما گمان نکنید که من (که همیشه گفته‌ام بیشتر بر شکل تأکید دارم) در اینجا جانب محتوی را گرفته‌ام. قضا را همان شکل ایهام و طنز است که به این بیت موقعیتی چنین درخور بخشیده، و نه اصل محتوی که دیگران هم کم یا بیش گفته‌اند و یکی از مباحث حکمی و کلامیِ وارد شده در اشعار است. سخن بر سرِ

گذاشتن حرف خود و عصر خود بر زبان خواجه از سوی عدّه‌ای خاص و آن را حاقّ تفکر او فرانمودن است، یعنی درست آن طرف قضیه را اصل گرفتن، و یا ـ چنان‌که در جای خود آمد ـ به جای تکیهٔ بیشتر بر اندیشهٔ شاعرانه‌ای که چنین طنزها و ظرافتهایی را می‌پرورد، بیش از حد به اندیشه به معنای معمول و متعارف آن پرداختن.

و اما بیت از حیث محتوی به طور ملخص بر پایهٔ این تفکر کلامی است که نظام موجود جهان بهترین نظام ممکنْ مطابق مشیت خداوند است، چون اگر تصوّر کنیم که جهانی بهتر و کاملتر از این ممکن بود ولی حضرت حق خلق نکرد، چنانچه بگوییم نمی‌توانست، در قدرت مطلقهٔ او تردید کرده‌ایم، و چنانچه بگوییم نمی‌خواست، در لطف مطلق وی بر مخلوق شک یا آن را به بخل منتسب کرده‌ایم، و بر همین قیاس. این بحث لاجرم مسألهٔ شرّ و خلق شُرور را پیش می‌آورد. اگر خلق شرور را از غیر حق بدانیم در حکم ثنویّت و شرک است، و اگر آنها را از حق بدانیم این پرسش پیش می‌آید که خیر مطلق چگونه ممکن است خالق شر باشد؟ بنابراین آرایی در این زمینه پدید می‌آید، از جمله این‌که شرّ اساساً ماهیت عدمی و سلبی دارد، و نه وجودی و ایجابی. نیز آنچه شرّ خوانده می‌شود منبعث از حکم و قضاوتی است در محدودهٔ فکر و نظر محدود آدمی، که اساساً قادر به درک و تصور کمال مطلق نیست و معمولاً هر چیزی را که مغایر با خواست و پسند اوست شرّ می‌خواند. بنابراین، شُرور به معنای مطلق، به فرض هم که بالفعل موجود باشد، شمار آن بسی کمتر از آن است که آدمی می‌پندارد؛ ضمن این‌که حکمت بالغهٔ حق اقتضا می‌کند که تصوّری از شر در ذهن آدمیزاد، به مصداق شناخت هر چیز به ضدّ آن، موجب شناخت خیر گردد. آدمی چه بسا چیزهایی را شر تلقی می‌کند که در حقیقت شر نیستند، همچون مرگ فرد، که خود ضامن بقای نوع است. نظام موجود، با برقراری چرخه‌ای بسیار دقیق و سنجیده، کلّ حیات را در عالَم برقرار می‌دارد، هرچند آنچه در این چرخه روی می‌دهد از نظر آحاد و افراد آن امری مطلوب و مطبوع طبع نباشد. ویر گوردون چایلد، از بزرگان در زمینهٔ فلسفهٔ تاریخ، از یک تجربهٔ طبیعی سخن می‌گوید که زمانی در مورد درّه‌ای در کالیفرنیا به نام یوسی‌میتی Yosemite، زیستگاه انواع و اقسام جانوران، صورت گرفت، بدین سان که گوزنها را در برابر درندگانی چون گرگ و خرس مورد حفاظت قرار دادند. پس از مدتی مشاهده کردند که گوزنها بر اثر تکثیر فراوانْ همهٔ گیاهان را خوردند و کلّ آنها دوچار بی‌غذایی یا بدغذایی و لاجرم بیماری و خطر مرگ شدند. بنابراین، آنچه پیش از آن با حملهٔ درندگان و

دریدن و خوردن گوزنها در ظاهر امری بی‌منطق و بی‌معنی می‌آمد، به مشاهدهٔ نظامی دقیق در طبیعت منجر شد که چرخهٔ مذکور را، که ضامن بقای نوع جانوران است، برقرار می‌دارد، هرچند هیچ گوزنی از دیدن گرگ یا خرسی که برایش دندان تیز کرده است خوشش نمی‌آید. (تاریخ، به ترجمهٔ این قلم ۱۴ـ ۱۵) بی‌گمان خداباوران در باب کلّ جهان قایل به نظامی از این دست در وسیعترین سطح و ساحت ممکن هستند. اینک به ذکر خلاصه‌ای از برخی آرا در این باره می‌پردازم.

در نظر افلوطین خیر مطلق «اَحَد» است و شرّ مطلق «مادّه». در خیر محض اثری از شرّ (مادّه) نیست. تعریف شرّ از نظر افلوطین سلبی است، یعنی شرّ اساساً «لاوجود» است. خیر مطلق یا احد و شرّ مطلق یا مادّه، رأس و قاعدهٔ هِرَم هستی را تشکیل می‌دهند. در این رأس و قاعده هیچ‌گونه تغییر و تحولی صورت نمی‌گیرد، زیرا تغییر و تحول فقط به عالَمی تعلق می‌گیرد که میان این‌دو واقع شده. ساحت اخلاق، ساحتی است که در آن دگرگونی صورت می‌گیرد. اگر چیزی قابل دگرگونی نباشد و اصلاح یا افسادی در آن صورت نگیرد جنبهٔ اخلاقی نمی‌تواند داشت. به دیگر سخن، اخلاق و اخلاقی بودن یا نبودن فقط به عالم محسوسات تعلق می‌گیرد، یعنی احد و مادّه هیچ‌کدام نه اخلاقی‌اند و نه غیراخلاقی. احد ماورای اخلاقی بودن یا نبودن است و مادّه مادون آن. بنابراین، صفت خیر در حقیقت امر به احد تعلق نمی‌گیرد، زیرا خداوند عین خیر است، و به همین سان صفت شرّ نیز به مادّه تعلق نمی‌یابد، چون مادّه عین شرّ است. (نک. نصرالله پورجوادی، درآمدی به فلسفهٔ افلوطین ۴۷ـ۵۲.) این عقیده که شرّ امری سلبی یا عدمی و «لاوجود» است مورد قبول بسیاری از حکمای جهان اسلام و اروپاست، از جمله فیلسوف بزرگ آلمانی، لایب‌نیتس، که بحثهایی گسترده و ژرف در این باب دارد. همچنین اگر حافظ می‌گوید:

گر من آلوده‌دامنم، چه زیان؟ همه عالم گواه عصمت اوست

دقیقاً به همین عقیده بازمی‌گردد که خیر و شرّ یا خطا و نقص و غیره تنها به دنیای مادّه و محسوسات متعلق است، و نه به خداوند که خیر و عصمت مطلق است.

عین‌القضات هم بحثی مستوفیٰ در این باره دارد که خلاصه‌اش این است: این‌که قَدَریّه می‌گویند خداوند شرّ را نیافریده و شُرورْ مخلوق کسی دیگر است باطل است، و پیمبر (ص) از همین روی گفته است: القَدَریّةُ مَجوسُ هٰذِهِ الأُمّة. مراد او این‌که این قول در حکم ثنویّت است (عقیدهٔ زردشتیان که جهان را آفریده از دو بُن نور و ظلمت یا اهورامزدا و اهریمن می‌دانستند.) اگر شرّی نبود پیمبر نمی‌گفت: وَ قِنا شرَّ ما قَضَیْتَ

لَنا. (شرّ را در آنچه بر ما رانده‌ای از ما بازدار.) (نامه‌های عین‌القضات ۲، ۲۷۰ـ۲۷۱) آنگاه می‌گوید: «در وجود بسیار شرّ هست که تو و امثال تو بنتوانید دانستن، که آن را اگرچه به‌گونه‌ای شر خوانند، اما مِن حیثُ التّحقیق آن خیر محض است، نه شر، چنان که مثلاً تو دارویی خوری، و فَصْد و حجامت کنی، و کودک را بزنی تا علم آموزد و یا از کاری بد دست بازدارد. این همه به نوعی شر است و شر توان خواند، زیرا که هرچه نه موافق طبع آدمی بوَد آن را به اصطلاح عموم شر خوانند، اما همه کس دانند که کودک را چون مادر و پدر زنند عین خیر است و غایت رحمت و شفقت.» (همان ۲۷۲) آنگاه غضب خداوند را (که آدمی ممکن است شر بپندارد) از همین قیاس می‌گیرد، اگرچه سرانجام می‌گوید: «آنجا که جلال ازل است نه خیر است و نه شرّ.» (۲۷۵) و این همان است که افلوطین به وجهی دیگر بازگفت. آرای شیخ اشراق نیز بر همین بنیان است: «و شرّْ چیزی نیست موجود بلکه یا عدم چیزی است یا عدم کمال چیزی. و انگشت زائد که شر گیرند از بهر آن گیرند که هیأت حُسن از دست می‌ببرد، که چیزی که غیری را زیان ندارد خود را هم زیان ندارد، پس شر نباشد. و بعضی چیزها را که شر گیرند همچون مار و کژدم، هم به اعتبار آن گیرند که اتلاف چیزها می‌کنند، و اگر تفویت نکردندی شرّش نگفتندی. و چون واجب‌الوجود خیر محض است و ذات او کاملترین موجودات و معقولات است، پس ازو خیر محض موجود شود [...] اگر کسی گوید که: این قسم را چرا چنان نیافرید که شر درو نباشد، این سؤال او فاسد باشد و همچنان بود که کسی گوید: آب را چرا غیر آب نکردند و آتش را غیر آتش. و اگر همه خیر محض بودی قسم اوّل شدی و قسم دوم نبودی. و وجود عالم، ممکن نباشد کاملتر از آن‌که حاصل است.» («پرتونامه»، مجموعهٔ آثار فارسی ۶۰ـ۶۱) عزیز نسفی: «ای درویش، هیچ صفتی بد نیست. امّا قومی آن صفاتْ نه به جای خود کار می‌فرمایند، می‌گویند که آن صفت بد است. در عالَم هیچ چیز بد نیست، جمله چیزها به جای خود نیک است، اما چون بعضی نه به جای خود باشد بنامش بد می‌شود. پس خدای تعالیٰ هیچ چیز بد نیافرید، همه نیک آفریده است.» (الانسان‌الکامل ۴۸) که نظریه‌ای شایان توجه را در نهایت سادگی بازگفته است. محمد دارابی بیت متن را در شمار ابیاتی آورده است که «به حسب ظاهرْ اِشکال و خفایی دارد» و می‌نویسد: «معنی بی‌تکلفانه اولاً این‌که از گفتهٔ پیر و مرشد معلوم باشد که خطا بر قلم صنع نرفته، که اگر به اِعلام پیر این مسئله بر ما معلوم نمی‌شد ما از غایت نقصانی که داریم توهّم می‌کردیم که خطا بر قلم صنع رفته، و این خطاست که کسی اعتقاد خطا در کارخانهٔ الهی راه دهد. آفرین بر نظر پاک

خطاپوش پیر باد که خطای ما را پوشید، یعنی نگذاشت که از ما این گمان خطا که خطا بر قلم صنع رفته سر زند، زیرا که عالم بر ابلغ نظامْ مخلوق است، یعنی بهتر از این متصوّر نیست. ثانیاً...» (لطیفهٔ غیبی ۲۰) ملاحظه می‌کنید که این مولانا کمترین توجه یا اشاره‌ای به معنای طنزی یا بود و نبود آن در بیت نمی‌کند، یعنی اصل هنر و ظرافت را در سخن نادیده می‌انگارد، و من گمان نمی‌کنم آنچه او «اشکال و خفا» خوانده به این معنی بازگردد، چه به نظر می‌رسد دارابی فقط اشکالی در کلام دیده که وظیفهٔ خود دانسته آن را برطرف کند، اما آن ایهام و طنز...؟ لابد از نظر مولانا معاذ الله که وجود داشته باشد. بنابراین اصلاً معلوم نیست فرق بیت حافظ با آن همه اشعاری که در این باب با اشتراک محتوی گفته شده در چیست، و این‌گونه تفسیر و مشابهات آن جملگی در عدم توجه به شکل متفق‌اند. و اما حاجی سبزواری عقیدهٔ محمد غزالی را در همین باره تأیید می‌کند، و من برای رعایت اختصار به ذکر سخن او (که یکجا مفید قول هردوی ایشان است) بسنده می‌کنم: «و چه خوب فرموده غزالی که: امکان ندارد که ایجاد شود عالمْ احسن از این‌که هست، چه اگر ممکن باشد و نداند ـ العیاذ بالله ـ جهل لازم آید، و اگر بداند و قدرت نداشته باشد عجز لازم آید، و اگر بداند و ایجاد نکند بخل لازم آید، و نیز اگر بداند امکان عالم احسن را و به فعل نیارد ترجیح مرجوح لازم آید بر حکیم؛ و کلْ محال است، پس آنچه او کرده آنچنان باید.» (اسرارالحِکم ۱۰۴ـ ۱۰۵؛ نیز در مورد کل مبحث خلق شُرور، نک. همان ۱۰۱ـ۱۰۷.)

از اهل ادب یا حکمت در روزگار ما بسیاری افراد بیش یا کم به این بیت پرداخته‌اند، که جز اشاره به برخی از ایشان در گنجایی این سطور نیست. غنی به سادگی هرچه تمام‌تر با بیت برخورد و تنها بر وجه طنزی آن تکیه می‌کند: «می‌گوید: نظام دنیا خوب نیست.» (یادداشتها ۸۴) زرین‌کوب در یک جا سخنی دارد درباره نظام احسن (از کوچهٔ رندان ۱۰۱ـ۱۰۲) و در جایی دیگر مفصّل‌تر و تحلیلی‌تر در خصوص بیت سخن می‌گوید؛ ملخّص آن: حافظ، قرنها قبل از ولتر و بعد از خیام، خطایی را که بر قلم صنع هست با ترس و احتیاط بر زبان می‌آرد، اما باز فوراً رندانه لب می‌گزد و خاموش می‌شود. شاید آنچه او را به خاموشی می‌خواند داستان پدرش آدم است که مصلحت‌جویی او را واداشت تا در دنبال سقوط ابدی خویش همهٔ بیدادها و ناروایی‌ها را همچون گناه نخستین، خود به گردن گیرد تا از فرجام غم‌انگیز شیطان، که خطا را نه به خود بلکه به پروردگار خود منتسب کرد، در امان بماند. «اما آن شیطان، که در وجود هر شاعر هست [در مورد این شیطان درون شاعر، نک. نقد ادبی

۹۱ـ م] چگونه می توانست به او اجازه دهد که باری از روی مصلحت‌جویی خاموشی گزیند و لامحاله در یک کنایهٔ شیطنت‌آمیز نیز بر عقل خطاپوش اعتراض نکند؟ برای آن حکمای الهی که نظام دنیا را بهترین نظم ممکن دانسته‌اند (غزالی، لایب نیتس و غیره) این یک گستاخی آشکار است، از این روست که جلال‌الدین دوّانی بعدها کوشیده است این قول حافظ را تأویل کند و او را از خطابینی تبرئه نماید ـ آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد!» (از کوچهٔ رندان ۱۴۱؛ نیز در مورد مسألهٔ شرور عالَم و عقاید حکمای شرق و غرب، نک. «در حاشیهٔ مشاجرهٔ پیر بل ولایب‌نیتس»، یادداشتها و اندیشه‌ها ۱۱۸ـ ۱۲۸.) بهاءالدین خرّمشاهی بحثی نسبتاً مفصّل در این باره با گردآوری مهمترین اقوال دارد. (حافظ‌نامه ۱، ۴۶۲ـ ۴۷۸) او بیت را اوج شطّاحیهای حافظ می‌داند. بحثی عالمانه نیز دارد با عنوان «عدل الهی و مسألهٔ شرّ». (جهان غیب و غیب جهان ۸۷ـ ۱۱۰) بحث خوب دیگر از سوی عباس زریاب خویی است. از جمله می‌خوانیم: عقیدهٔ حافظ دربارهٔ خطا و صواب، غیر از نظر اهل اعتزال و پیروان اشعری است [ظ. ناظر به بحث خرّمشاهی است ـ م] اهل اعتزال به «عقل» مستقل و برتر از هر چیز معتقد بودند و می‌پنداشتند که افعال الهی نیز باید مطابق این عقل مستقل که حاکم بر همهٔ افعال اوست باشد. اشعریان می‌گفتند که عقل مستقل و والایی که کارهای خداوند هم مطابق آن باشد وجود ندارد و معیار نیکی و بدی، ذات خداوند و اعمال اوست. و می‌گفتند: الحُسنُ ما حَسَّنَهُ الشّارعُ و القُبحُ ما قَبَّحَهُ الشّارع. اما نظری دیگر هم هست که به موجب آن، حسن و قبح و خطا و صواب و گناه و ثواب، منحصر به دایرهٔ اعمال انسان است و این اصطلاحات فقط در محدودهٔ اخلاق، که آن هم محدود به اعمال نفس و ناظر به کارهای انسان اجتماعی است، مصداق دارد، و بیرون از این دایره و در نظر به کل کارگاه آفرینش، خطا و صواب و حسن و قبح اصلاً معنی ندارد. اگر پیر حافظ خطاپوش است از این روست که جایز نمی‌شمارد کسی دم از خطا و صواب در مورد کل دستگاه آفرینش بزنند. آن‌که می‌گوید [شبستری در گلشن راز ـ م]:

جهان چون چشم و خطّ و خال و ابروست   که هر چیزی به جای خویش نیکوست

اشتباه می‌کند، زیرا حکم دنیای ارزشها را به جهان خلقت و طبیعت تسرّی می‌دهد. (آیینهٔ جام ۱۶۳ـ۱۶۷، به تلخیص) بحث ایشان همان قول افلوطین است که پیشتر نقل شد. مرتضی مطهری: می‌خواهد بگوید در دید عارفْ خطا اساساً وجود ندارد. عارف از بالا جهان را می‌بیند، درحالی‌که فیلسوف و مردم عادی از پایین جهان را می‌نگرند.

(تماشاگه راز ۱۷۳ـ۱۷۴، به تلخیص) عبدالعلی دستغیب اقوال و آرای ابراز شده در این باره را در طیّ بحثی دسته‌بندی می‌کند. (حافظ‌شناخت ۱، ۲۶۷ـ۲۷۰) هاشم جاوید با نقل سه بیت از نظامی در همین باره می‌پرسد: آیا مراد حافظ از «پیر ما» نظامی نیست؟:

ترتیب جهان، چنانکه بایست | کردی به مثابتی که شایست
حرفی به غلط رها نکردی | یک نکته درو خطا نکردی
در عالَمِ عالَم آفریدن | به زین نتوان رقم کشیدن

(لیلی و مجنون ۳ـ۴)

سرانجام به مجموعه‌ای از مقالات و مقولات و منقولات اهل نظر در شرح و تفسیر و تحلیل این بیت باید اشاره کرد، که جملگی مطالب را تا هنگام نشر آن یکجا در اختیار علاقه‌مندان می‌گذارد. (پیر ما گفت، به کوشش سعید نیاز کرمانی، تهران، پاژنگ ۱۳۷۰.)

و اما در جلد یکم بحثی ولو به اختصار دربارهٔ طنز در حافظ داشتم و به قدر وسع و مجال و به اجمال به گونه‌هایی از آن اشاره کردم. این را هم مثل بسی از حافظ‌پژوهان پذیرفتم که طنز خصلت غالب بر غزل اوست و جدا کنندهٔ شیوهٔ غزلسرایی او از دیگران، از جمله غزل سعدی. کمتر موضوع و محتوایی هم می‌توان یافت که از دایرهٔ طنزگرایی او بر کنار مانده باشد. اما غرض من از همان تقسیم‌بندیِ دست و پا شکسته نیز چیزی جز این نبود که ما در اینجا و اکنون نیاییم همهٔ آن گونه‌ها را یکسان بشماریم و معامله‌ای یکسان با آنها بکنیم. حال موردی پیش آمده که مرا ناگزیر می‌کند در خصوص خلط گونه‌ها با یکدیگر و برخی تبعات آن سخنی بگویم. مثلاً دیدیم که زنده‌یاد استاد زرین‌کوب طنز یا شوخی کلامی بیت را به گونه‌ای توصیف کردند که گویی فکر ثابت و جدّی اوست، یعنی آنچه این بنده زیاده جدّی گرفتن قضیه تا حدّ انتساب خطا به صنع الهی می‌انگارد. این‌که گفتند شاعر پس از طرح آن لب می‌گزد خود بیانگر جدّی بودن فکر برای شاعر است. به راستی آیا من در استنباط خویش خطا کرده‌ام یا شما نیز چنین برداشتی از سخن ایشان داشته‌اید؟ گفته‌ام و بار دگر می‌گویم: حافظ همه گونه طنز دارد، از سبک تا سنگین، و از شیرین تا تلخ. این بدان معنی است که برخی از آنها نوعی شیرین‌زبانی شاد و شنگولانه از شمار بازیهای ظریف لفظی از قبیل پاره‌ای ایهامها، پارادوکسها (البته نه از شطحهای سنگین و ژرف عرفانی) خرق عادت‌ها و امثال اینهاست (که من همین بیت را از نظر لخت دوم این گونه ارزیابی می‌کنم، دیگران هر گونه که مایل‌اند بیندیشند.) اما در برابر، طنزهایی نیز

دارد مرتبط با زیربناهای ژرف فکری و به همین اندازه تأمل‌انگیز، و البته گاه تلخ (چنان‌که نمونه‌های کافی از هر نوع آن از حافظ داده‌ام.) اینها هم هیچ‌کدام از اسرار و علم لدنّی نیست که منِ نگارنده بدانم و شمای خواننده ندانید، اما اصل حرف در این است که چرا با وجود علم به این تفاوتها در عملْ این را با آن یکسان می‌شماریم و آن را به حساب این می‌گذاریم؟

این از واضحات است که هیچ کس از شاعر، به‌ویژه غزلسرا، نخواسته، و نمی‌تواند هم بخواهد، که در عالم شعرْ همیشه موجودی سر به راه و مراعات‌کنندهٔ عرفها و هنجارها اعم از دینی، اجتماعی، فکری، فرهنگی و... باشد. به فرض هم که نپذیریم این قول معروف را که شاعر در وجود خود شیطانی دارد که بیش یا کم سری بیرون می‌کند و او را به کار همیشگی خود یعنی شیطنت وامی‌دارد، به هر حال باید به این اندازه خستو شد که شعر برای شاعر مفرّی و متنفَّسی برای بیرون ریختن آن چیزهایی است که ـ حالا به هر دلیلی ـ در زندگی معمولی و معتاد خویش یارای آن ندارد. گذشتگان نیز از همین روی می‌گفتند: یَجوزُ لِلشّاعر ما لایَجوزُ لِغَیرِه، و بدین سان کمتر شاعر را از بابت شعرش معاقَب و معاتَب قرار می‌دادند، به ویژه شاعری چون حافظ را با آن گرایش شگرف به طنز و طعن و دست انداختن این و آن فرد و فرقه. همچنین، و با همین خاستگاه اندیشگی، به اصلی به نام «عدم حجّیّتِ» شعر به طور کلّی معتقد بودند و بر آن بودند که: شعر ممکن است (فقط ممکن است) دلالت بر واقع حال شاعر از افکار و احساسات و دریافتهای او داشته باشد، اما سندیّت ندارد، و به عبارت دیگر: همیشهٔ اوقات چنان نیست که رابطه و نسبت اینهمانی میان زبان قال و واقع حال او برقرار باشد. هم از این روی کمتر وارد بحث (خصوصاً از نوع دور و دراز و دقیق امروزین) دربارهٔ اندیشه‌های گوناگون هر شاعر می‌شدند یا اگر دقیقتر بگوییم: معمولاً یا به حدّاقلّی از آن، که برای درک محتوای شعر ضروری است، بسنده می‌کردند و یا اگر هم سخنی در این ابواب می‌گفتند تنها حول آن مواردی بود که به وضوح و به صورت جدّی بر موضوع این یا آن اندیشه دلالت داشت، بدون جنبه‌های ایهامی و ابهام‌افگنی‌های رایج و آن دسته از طنز و طیبت‌های مبتنی بر شیوه‌ها و شگردهای لفظی یا زبانی و نظایر اینها (مثل آنچه در تفاسیر قدیمیِ حافظ از انواع گوناگون می‌بینیم، از جمله شرح و تفسیر دوّانی بر همین بیت، که مبتنی بر بحث در نظام احسن و خلق شرور با تفسیر یا برخورد کاملاً جدی با «نظر پاک خطاپوش» است و نادیده انگاشتن طنز و ایهام کلام؛ اگرچه گفتم که از نظرگاه شکلی به هیچ روی

بی‌اهمیت و پشت گوش انداختنی نیست.) به هر حال، آن اصل «عدم حجّیّت منطقیِ» شعر چیزی بود که قدما غالباً در نظر و عمل بدان باورمند بودند، ظاهراً بجز آنان که حکم بر ظاهر حال را به جدّی‌ترین و سختگیرانه‌ترین وجه آن جاری می‌کرده و شاید چه بسا ملاحظهٔ امور و عوالم شاعرانه و مقتضیات مذکور را هم نمی‌کردند، و پاره‌ای داستانهای منقول از گرفت و گیرها (خواه درست بوده باشد و خواه نادرست) منبعث از آن بوده، هرچند به هر حال شاید نتوان آن را هنجار و نهج رایج در آن روزگاران انگاشت. اما عدم حجیت، اگرچه مبتنی بر مبانی نظری و تجارب عملیِ کافی بوده، لیکن به هر روی با انگاره‌ها و هنجارهای امروز همخوانی ندارد، چنان‌که در نقد و تحلیل امروز و در بحث از انواع ادبیِ رایج عصر (به‌ویژه شعر) پیش کشیدن آن بیشتر به شوخی شبیه است، زیرا اگر چنین اصلی همچنان و در همان ابعاد و با همان شدّت و حدّت برقرار می‌بود، هم اکنون می‌بایست بخش اعظمِ نقدها، تحلیلها و تفسیرهای مبتنی بر استنباط آرا، افکار، عقاید و احوال شاعران از روی شعرهایشان را به دور می‌ریختیم. اساساً ماهیت شعر جدید، جنبه‌های محتوایی، از جمله اندیشه‌های موجود در آن، تعهّدات خاص شاعران معاصر و دیگر مسایل آن نیز تفاوتهای بنیادین با شعر گذشته دارد، و به همین نسبت رهیافتها و رویکردهای نقد و تحلیل و تفسیر هم در عصر ما متفاوت است. بنابراین سخن این نگارنده هم بدین معنی نیست که مثلاً در زمینهٔ نقد و تحلیل اشعار اعم از قدیم و جدید به چیزی چون عدم حجیت به شکل تامّ و حادّ آن روی بیاوریم، لیکن اگر آن را بهره‌مند از مبانی نظریِ خاص خود تشخیص می‌دهیم و آن را به هر میزان برای امروز سودمند می‌دانیم از آن تا حد مقدور بهره بجوییم، بدین سان که از این همه شخصیت‌شکافی و اندیشه کاوی با اتخاذ سندهای قطعی و یقینی از شعر برای بازجُست تفکرات و احوال واقعی او دست برداریم یا دست‌کم بکاهیم و، چنان‌که پیشتر هم گفته شد، به جای این مایه (به این قید توجه کنیم) تأکید و اتکا بر اندیشه‌های متعارف از حکمی، کلامی، اخلاقی، عرفانی و... در مورد شاعر مورد نظر، بیشتر بکوشیم تا او را به عنوان یک شاعر بنگریم و هرچه بیشتر به اندیشهٔ شاعرانهٔ او و شکل و شیوه و ساختار خود شعر بپردازیم. قضا را طنز و انواع آن، توریه، بذله، شوخی و خوش‌طبعی، ظرافتهای کلامی و غیره غالباً عبارت از کارکردهای اندیشهٔ شاعرانه است، و نه اندیشهٔ معمولی. به راستی چرا این دو را باید با هم درآمیخت؟

این درست است که شاعران قدیم گاه روی برخی ملاحظات ترجیح می‌دادند

مطالب طنزی یا پرسش‌آمیز خود را نه به صورت مستقیم بلکه از زبان غیر انسان چون چرخ، اشیا، و یا شوریدگان، مجانین یا عقلاءالمجانین، درویشان یا گدایان، اهل ادیان دیگر، جن، ابلیس و غیره بیان کنند، اما این امر را نباید تنها به ترس، احتیاط و غیره منسوب داشت، زیرا اختیار این شیوه‌ها بسی بیش از آن‌که ناشی از مسایل مذکور باشد، به ملاحظات و تدابیر شکلی در چهارچوب سمبولیسم مربوط بوده، وگرنه چه تفاوت مهمی بوده که سخن کسی را از زبان خودش بشنوند یا از طریق اشخاص قصّه‌اش؟ مردم عصر ما این چیزها را هم غالباً بر وفق عادات یا معیارهای این عصر می‌نگرند و بلافاصله ترس و تحذّر را پیش می‌کشند. بارها از درافتادن حافظ با مقدّسات دینی سخن گفته یا شنیده‌ایم (حال این بماند که آن همه سوابق این کار و بسی سخنان حادتر از او را در عالم طنز با هر مضمون از جمله از عبید لحاظ نمی‌کنیم چرا که در این زمینه هم نظرمان باید تنها معطوف به حافظ باشد) اما کمتر ممکن است از خود بپرسیم: چرا او (و هر کس چون او) در یک جامعهٔ غالباً سختگیر از نظر دینی و عقیدتی، آن همه طنز و طعن و تسخَر بار برخی مقدّسات و شعایر دینی و متولیان دین در عصر خود می‌کرده و با این وجود می‌توانسته راست راست در کوی و برزن شیراز راه برود بی‌این‌که کسی متعرّض او شود؟ معمولاً هم در پاسخ به قضیه، همه چیز می‌گوییم الّا آنچه باید گفت؛ یعنی همان عادات یا تلقیهای مردم در قبال شعر و از جمله طنزهای موجود در آن، که آن را طبیعی و عادیِ شعر خصوصاً غزل می‌دانسته‌اند. من از این هم تقریباً مطمئنم که اگر او می‌دانست قوم او در روزگاری بر سر برخی از طنزهای وی چه بگو و مگوهایی به راه خواهند انداخت و تا چه پایه آنها را دستمایهٔ تحلیلهایی چون شک در صنع صانع و غیره خواهند کرد، قطعاً فکر بکری برای آنها می‌کرد. این را هم گفته‌ام که حافظ به طور معمول در هرگونه طنزی که ممکن است گوینده‌اش را در مظان شک در ضروریات دین بیندازد، به مدد همان اندیشهٔ شاعرانهٔ حیرت‌انگیزش، راه فراری در خود کلام (درست مثل همین بیت) برای خود باز می‌گذارد. اما اینجا هم یکراست و یکره و یکسره به سراغ ترس از عامّهٔ خلق به آن معنی نرویم، چرا که اساساً هیچ آدم عاقلی، به‌ویژه که از نظر جایگاه دینی و اعتقادی در حدود خواجه باشد، نمی‌آید بی جهت و موجبی حاصل «علم و فضلی که به چل سال» جمع آورده را بر سر یک شوخی و شنگی به مزایده بگذارد یا از بابت شیرین‌زبانی، تلخکامی را برای خود بخرد. مردم روزگارش هم لابد آن قدر گیج و گول نیستند که عمری رنج و مجاهده یا «درد دین» در شعر او را بر اثر یک طنز به هیچ

بگیرند و او را به صُلّابه بکشند. آیا اصلاً یک انسان (خاصّه یک حافظ قرآن) به این آسانی از این رو به آن رو و از این قطب به آن قطب می‌شود؟ یک پرسش دیگر: دربارهٔ «پیر ما»ی او یا همان «پیر مغان» بسیار داد سخن داده‌ایم. حافظ هم برایش هیچ چیزی کم و کسر نگذاشته و می‌دانیم «هرچه کند، عین ولایت باشد» یا «به تأیید نظر حلّ معما» می‌کند، و به هر حال رندی است تمام‌عیار. «خطاپوش» بودن را نیز از خدای خود آموخته: ... خوش‌عطابخش و خطاپوش خدایی دارد. آنان که چنان تحلیلهایی از بیت متن کرده‌اند آیا هیچ از خود پرسیده‌اند که: چگونه چنین پیری به یکباره در نظر شاعر بدل شد به لاپوشانی کنندهٔ خطای صُنع الهی، و یا دارای حسن ظنّی (بدون تعارف: ساده‌لوحیی) که به قول سعدی «می‌بیند و می‌پوشد»؟ هرکدام از این‌دو اگر برایش اثبات شود، بی‌گمان یا ناصادق خواهد بود و یا خوش‌خیال؛ و در هر حال آن پیری که حافظ «بندهٔ» اوست چون او را «ز جهل» رهانیده (۱۵۴/۴) نخواهد بود. اینجا دیگر منطقاً یا ماهیت پیر عوض شده یا نظر حافظ دربارهٔ او. آیا به راستی شما شقّ دیگری می‌شناسید؟ من عجالتاً چیزی جز این به نظرم نمی‌رسد که: عده‌ای از اهالی عصر ما شوخیهای حافظ را زیاده جدّی انگاشته‌اند. اگر خاطرتان باشد چندبار تا کنون گفته‌ام: اگرچه در زمینهٔ شیوه‌های نقد، تحلیل و پژوهش پیشرفتهایی کرده‌ایم، لیکن بپذیریم که در پاره‌ای پایه‌ها و پیشینی‌های اندیشه از پیشینیان واپس هستیم. بپذیریم که وقتی عملاً برخی شوخیها و طنزهای نمکین، گذرا و شیرینکاریهای کلامی را با انواع سنگین‌تر و تأمل‌انگیزتر یکسان می‌شماریم و آنها را چونان تفکرات ثابت یا باری بنیادین‌تر شاعر می‌انگاریم، نتیجه همین می‌شود که در تحلیل استاد زرین‌کوب (و البته بسی دیگر از اصحاب نقد و نظر) شده است.

پیشتر اشاره شد که موضوع نظام جهان و مسألهٔ خلق شرور، یکی از مضامین و بنمایه‌های رایج در شعر به‌ویژه از گونهٔ حِکمی یا عرفانی است. هیچ عارفانه‌سرایی را سراغ نداریم که بیش یا کم به آن نپرداخته باشد. اندکی را نقل می‌کنم؛ عطار:

خداوندی که هر چیزی که او کرد ترا گر نیست نیکو، او نکو کرد
(اسرارنامه ۱۱۳)

که این همان است که گفته شد: آدمی چه بسا از نظرگاه محدود شخص خود، برخی پدیدارها یا رویدادها را خوش نمی‌دارد، لیکن اگر اندیشه‌ای گسترده‌تر داشته باشد، کلّ جهان خلقت را مجموعه‌ای کامل و بسته به همدیگر خواهد یافت، چنان‌که مرگ فردْ تضمین‌کنندهٔ بقای کل خواهد بود. سعدی نیز بارها بر کمال صنع الهی تأکید دارد؛

مثلاً جهان را در ساحت کلّی «گلزار» می‌بیند، چون حافظ که از «باغ عالم» سخن می‌گوید:

کدام آلاله می‌بویم که مغزم عنبرآگین شد؟

چه ریحان دسته بندم چون جهان گلزار می‌بینم؟

(غ ۴۲۵)

اما او نیز (باز چون بزرگْ شاگرد خویش) وجود مقداری شر و بدی را (البته از همان منظر شخص یا نفْس) می‌پذیرد، اگرچه در نفْسِ خود اصالت، حیثیت و اهمیتی ندارد، درست مثل خار نسبت به گل:

صبر بر جور رقیبت چه کنم گر نکنم؟ همه دانند که در صحبت گل خاری هست

(غ ۱۱۱)

جور دشمن چه کند گر نکشد طالب دوست؟ گنج و مار و گل و خار و غم و شادی به هم‌اند

(غ ۲۴۶)

از معاصران خواجه هم سلمان، مثل دیگران غالباً محتوای مذکور را در شکل گل و خار بیان می‌کند:

بلبل همه شب در غم گل بر سر خار است

گو: گل مطَلب هرکه سرِ خار ندارد

(دیوان ۱۱۵)

و اما حافظ در کلیت امر دقیقاً مثل سعدی می‌اندیشد و سخن می‌گوید، جز در مورد طنز بیت متن (که چگونگی‌اش را به زعم خود بازگفتم) مثلاً دربارهٔ کل عالم صنع، قایل به کمال مطلق و عدم خطا در قلم صنع است، و این را به صراحت و وضوح کامل، یعنی بی‌هیچ طنز و ایهامی از قبیل «نظر پاک خطاپوش» بیان می‌دارد:

هرچه هست، از قامت ناسازِ بی‌اندام ماست

ورنه، تشریف تو بر بالای کس کوتاه نیست

پیداست به فرض هم که بنا باشد در شعر کسی به دنبال اندیشه‌های جدی، ثابت و واقعی او باشیم، آن را نباید مطابق رسم مألوف در لابلای ایهامها، طنزها، گمان‌سازی‌های شاعرانه و به اصطلاح در متشابهات او، بلکه باید در محکمات او بجوییم تا مثل بعضیها پاره‌ای شیطنتهای شاعرانهٔ موضعی یا استثنایی را عین تفکر و حاقّ عقیدهٔ شاعر قلمداد نکنیم. حافظ درست همین اندیشه را (البته بسیار شاعرانه‌تر) در این بیت مشهور بازگفته است:

مراد دل ز تماشای باغ عـالم چـیست؟ به دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن

آیا نسبت دادن خطای قلم صنع به چنین کسی با چنین نگرشی ناروا یا «از بهر دل عامی چند» نیست؟

البته او نیز در ساحتی دیگر (مثل دیگران) به خارهایی در این گـلشن، آن هـم از نظرگاه افقی یا شخصی و به هر حال نه چندان مهم یا نه در حیّز اعتبار، اشاره دارد، و کیست که دارای دید خداباور باشد و به جای دیدن اصل گلشن به مشتی خـار پـیله کند؟:

حافظ، از باد خزان در چمن دهر مـرنج فکر معقول بفرما، گلِ بی خار کجاست؟

در این چمن، گل بی‌خار کس نچید، آری چراغ مـصطفوی بـا شَـرار بـولهبیست

و این بیت گویا:

ترسم کـز ین چـمن نـبری آسـتین گـل کـز گـلشنش تـحمل خـاری نـمی‌کنی

نیز دیدیم که در این زمینهٔ خاص، هیچ‌گونه ناسازی و تناقضی هم میان ابیات اخیر با قبلی وجود ندارد، بلکه این دو دسته در حقیقت مکمل یکدیگر در تبیین و تصویر نظام احسن و کمال خلقت خداوندی است. آیا باز عده‌ای همچنان با خواست‌اندیشی فریفتهٔ صورت ظاهر برخی مضامین خواجه خواهند شد؟

مسألهٔ یاد شده، در سده‌های پس از حافظ نیز محتوای بسیاری اشعار بوده است، به‌ویژه شاعر بزرگ هندی‌سرا، صائب، که بی‌مبالغه دهها بار نظام جهان را در مجموع چون یک دسته‌گل یا باغ و گلشن بی‌خار دانسته و تصریح می‌کند که خـاری جـز در چشمان نابینا یا گستاخ ما وجود ندارد:

از فضولیست تـرا دیـدهٔ بـینش پـرخـار ورنه، عالم همه یک دسته‌گل بی‌خار است

(دیوان ۲، ۷۲۰غ ۱۴۴۹)

اثر از سبزهٔ بیگانه دریـن گـلشن نـیست چشم گسـتاخ تـرا آیـنه در زنگـار است

(همان ۷۲۱غ ۱۴۵۰)

سرانجام، برای کاملتر کردن بحث در باب طنز و ایـهام در ایـن بـیت، بـد نـیست نگاهی یا چشم‌اندازی تاریخی هم داشته بـاشیم، بـه‌ویژه از نـظر ازدیـاد ایـن گـونه مضامین یا به اصطلاح بسامد بالای برخی شیطنتها در زمینهٔ مسایل اعتقادی در سدهٔ هشتم. در ضمن بحثهایی که در جلد یکم از دفتر حاضر دربارهٔ زاهد و زهد داشـتم، اشاره کردم که به طور کلّی در سدهٔ هشتم میزان نقدها، طعنها و طنزها بر ضدّ متولیان و نهادهای دینیِ عصر، بسی بیش از گذشته می‌شود، و در چنین فـضایی کـه مـضامین

حاوی ستیز با رسوم ظاهر و به طنز گرفتن برخی مقدسات یا افراد و امورِ مقدس‌انگاشته از در و دیوار اشعار فرومی‌ریزد و عادت غزل شده است، وجود پاره‌ای مزاحها یا تعریضها در زمینهٔ معتقدات (البته تنها در حدود پاره‌ای ایهامها و بازیهای لفظی، و نه به صراحت، که طبعاً کسی یارای آن ندارد) دیگر کمتر می‌تواند مایهٔ شگفتی باشد. به‌ویژه در نیمهٔ دوم این سده و با ظهور عبید زاکانی، شاهد اوج‌گیری طنز و هزل در این زمینه و گاه مضامین تند او هستیم، اگرچه نه افراد و گروههای آماج طعن و طنز او و نه خوانندگان آثارش هیچ‌کدام مطابق قاعدهٔ همیشگیِ عدم مناقشه در مَثَل (و مزاح و طنز و لطیفه) واکنشی نشان نمی‌دادند (بجز معدودی افراد که به اسم و رسم مورد نوازش او قرار گرفته بودند یا شیوهٔ او مطبوع طبعشان نبود.) من، چنان‌که در بحث از طنز حافظ هم یادآور شدم، تأثیر کلّیِ عبید را بر طنز خواجه انکارناپذیر می‌دانم، و مگر می‌توان تقریباً معاصر این نابغهٔ طنز و هزل بود و از تأثیرات او حتی در غزل خویش بر کنار ماند؟ و اما در دورهٔ جدید است که خرده‌گیری بر کار و بار خدایی، دیگر از آن اَشکال پوشیده و ایهامی به در آمده و تندتر و رُک‌تر (البته در همان چهارچوب شعر طنزی و با استفاده از امکانات بیان غیرمستقیم) شده است. برای نمونه، شعر طنزآمیز پروین اعتصامی دربارهٔ مردی درمانده با دختر بیمار گرسنه‌اش، که با هزار فلاکت قدری گندم گیر آورد و در دامان جامهٔ ژنده‌اش گره زد تا به خانه ببرد و به دختر غذایی برساند. در راه وقتی از خداوند خواست تا گره از کار فروبستهٔ او بگشاید، گره دامنش باز شد و گندمها ریخت و از کف رفت، و سخن او خطاب به خدا:

سالها نرد خدایی باختی ـــ این گره را زان گره نشناختی...
من خداوندی ندیدیم زین نمط ـــ یک گره بگشودی و آن هم غلط

(اشعار پروین اعتصامی ۲۱۱ـ۲۱۲)

و یا شعر طنزی اخوان ثالث از زبان کولی پیر:

دیگر مگو خدای کریم است و مهربان ـــ کاین سفله هرچه داد به من، باز پس گرفت

(بهترین امید ۱۴۱)

اگرچه ممکن است آزادی عمل شاعران در این گونه گزاره‌های آشکار به چیزی چون بعضی زمینه‌های متفاوت فکری در دروهٔ جدید حمل شود، لیکن به گمان این نگارنده، اصل قضیه همان چیزی است که در قدیم نیز وجود داشت، یعنی عدم مناقشه در مَثَل و طنز، چنان‌که چنین سخنانی نیز کمتر ممکن است واکنشی را، حتی

در میان اهل ایمان، برانگیزد.

۴. شاه ترکان: = افراسیاب، پسر پشنگ، پادشاه توران (نک. زیر همین واژه در: ح ۴۲۵/۳.)

مدّعیان: در اصل داستان در شاهنامه: گرسیوَز، برادر افراسیاب، و گروی زره، از سران سپاه توران، که به دلیل حس کینه و دشمنی با شاهزادهٔ شایستهٔ ایرانی، سیاوش، سخن‌چینی را دربارهٔ او تمام کردند تا آنجا که افراسیاب به کشتن وی فرمان داد. مراد شاعر، به نظر عدّه‌ای، آنان‌اند که با سعایت از او نزد شاه (شاید شاه شجاع) او را نسبت به خواجه بدبین و خشمگین کرده بودند.

مَظْلَمَه: ابن‌منظور «مَظْلُمَة» به ضمّ لام را مصدر به معنای ظلم و بیداد کردن می‌داند و «مَظْلِمَة» را اسم به معنای بیداد، اما ضبطی به صورت «مَظْلَمَة» به فتح لام ندارد. (لسان‌العرب) بیهقی «مَظْلَمَة» به فتح دارد = بی‌دادی کردن. (تاج‌المصادر، به نقل از دهخدا) جمع آن: مَظالِم (آنندراج) مَظْلِمَة: عربی، اسم = دادخواهی و داد؛ آنچه از ظالم طلبی و اسم است آنچه را که به ظلم از تو اخذ شده است. اقرب‌الموارد، محیط‌المحیط؛ ستم؛ غیاث (دهخدا) واژهٔ «مَظْلِمَة» به معنای ظلم، ستم، جور، تعدّی، ستمگری، بی‌مروّتی، بی‌انصافی، زبردستی و گناه، اسم مأخوذ از عربی دانسته شده است. در پارسی گاه «مظلمت» آمده است: «هر کسی را که مظلمتی است بباید آمد و بی‌حشمتْ سخن خویش گفت تا انصاف تمام داده آید.» (تاریخ بیهقی ۴۲) سنایی مجموعه‌ای را از صفات رذیله مثل زشتخویی، جهل و بیخردی، علم بی‌عمل و تکفیر خودخواهانه در حق این و آن می‌آورد و در آخر همه را زیر پوشش «مظلمت» قرار می‌دهد، که به نظر می‌رسد توسّعی به آن داده است:

این همه مظلمت چه باید برد　　　گر یقینی که می‌بباید مرد؟
(حدیقه ۹۹)

خون سیاووش: سیاوَش، سیاوُش، سیاووش، سیاوَخْش در اوستا Syāvaršan که جزءِ اول همان «سیاه» است، و aršan = گَشن، چهارپای نر به‌ویژه اسب، و بر روی هم = دارندهٔ اسب نرِ سیاه. (معین، حاشیهٔ برهان) سیاوش، پسر کیکاوس، شاهزاده‌ای است زیباروی، نیکوکردار، خردمند و پاکدامن. به هنگام کودکی، رستم، آنگاه که به کاخ کاوس می‌رود و کودک را می‌بیند، به پادشاه می‌گوید که کسی از پیرامونیان او مایه و شایستگی پرورش کودک را ندارد و خودْ سیاوش را به زابلستان می‌برد و او را به همه‌چیز از جمله آیین رزم و بزم و جز آن پرورش می‌دهد و در اوج شایستگی

به دربار کاوس می‌فرستد. سودابه، همسر جوان پادشاه، دل به شهزاده می‌بازد و از او کام می‌جوید. پیرهن خود چاک می‌کند تا تن به سیاوش (که با شرم دیده بر خاک دوخته است) بنماید. چون سیاوش به او نگاهی نیز نمی‌اندازد پیش کاوس چنان وانمود می‌کند که سیاوش به او نظر بد داشته و جامهٔ او را دریده است تا کام از او برگیرد. کاوس از سرشت نیکوی فرزند آگاه است، لیکن با شخصیت متزلزلی که دارد از سوگلی خویش هم نمی‌تواند دل برکند. آزمون بیگناهی، گذشتن از آتش است. سیاوش از میان کوهی از آتش سوزان با لب خندان می‌گذرد. نیرنگبازیهای سودابه، سرانجام سیاوش را وامی‌دارد تا به افراسیاب تورانی، دشمن سرسخت ایران و ایرانی، پناهنده شود. در آغاز ورود به توران، افراسیاب سیاوش را به گرمی پذیرا می‌شود، لیکن با بروز شایستگیهای او گرسیوز، برادر پادشاه، که گمان می‌کند درخشش سیاوش در همه‌چیز سبب شده است تا او از چشم برادر بیفتد، سخن‌چینی آغاز می‌کند و به شاه فرامی‌نماید که سیاوش قصد تصاحب تاج و تخت او را دارد. سرانجام افراسیاب بر سیاوش بدگمان می‌شود و فرمان به قتل او می‌دهد. سیاوش، بی‌هیچ ایستادگی، تن به مرگ می‌سپارد. گروی زره سر از تن او جدا می‌کند، که در همان دم طوفانی سهمگین روی می‌دهد. آنجا که خون او را بر خاک می‌ریزند گیاهی می‌روید که به درختی تناور بدل می‌شود که:

به دی مه، نشان بهاران بُدی　　　پرستشگه سوگواران بُدی

(شاهنامه ۳، ۱۶۸)

گفته‌اند گیاهی دارویی به نام خون سیاوشان (یا: پر سیاوشان) بازماندهٔ خون اوست، که البته کهن‌الگوی زنده بودن خون و یاد کسی است که بی‌گناه کشته شده است. فردوسی می‌گوید که مردم هر سال در کوی و برزن گرد می‌آمده و به یاد مرگ دلگداز این جوان دلارا شیون و زاری می‌کرده‌اند. بدین سان یاد و نام این چهرهٔ مسیحایی زنده مانده است. آنچه حافظ مظلمهٔ خون او می‌خواند، سبب شد تا ایرانیان میان به خونخواهی او بربندند و با ظهور کیخسرو، فرزند برومند سیاوش (پادشاه و انسان آرمانی شاهنامه) ایرانیان بر دشمن نابکار خویش چیره شدند، افراسیاب به کیفر رسید و توران ویران شد. در برخی متون تاریخی، جای جای ذکری از آیینهای سوگواری برای سیاوش شده است. نرشخی در *تاریخ بخارا* می‌گوید: مردم بخارا مزار سیاوش را عزیز می‌دارند و «هر سالی هر مردی یکی خروس آنجا بدو بکُشد پیش از برآمدن آفتاب در روز نوروز» و خبر می‌دهد: «در همه ولایتها معروف است و مطربان

آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند و قوّالان آن را "گریستن مغان" خوانند نیز شاید اثری از این ماتم آخر سال باشد.» (نقل از تقی‌زاده، گاه‌شماری در ایران قدیم ۷۷) آیین یاد شده به صورتهای گوناگون در برخی جایهای کشور هنوز باقی مانده، همچون «سووشون» که نام رمان مشهور بزرگ بانوی نویسنده، سیمین دانشور، برگرفته از آن است.

بیت حافظ، همچون دیگر مضامین شاهنامه‌اِی او، برداشتی است کاملاً غنایی از موضوعی حماسی، احتمالاً با غرض کنایی.

برخی حافظ‌پژوهان بر آن‌اند که بیت خطاب به شاه شجاع است و «شاه ترکان» از آن روی گفته که مادر شاه مذکور از ترکان قراختایی بوده است، و قرینه‌ای برای این‌که مخاطبِ شاعرْ اوست این‌که در بیت آخر ابراز «غلامی» نسبت به او کرده است. اما در مورد پیش کشیدن مادر شاه شجاع، من به واقع نمی‌دانم آیا چنین حدسی صائب است یا نه، اما می‌پرسم: آیا اگر فرضاً مادر شاه ترک نمی‌بود، نمی‌شد خود شاه را با بهره‌گیری از سوژه‌ای حماسی «شاه ترکان» خواند؟ معین نیز (چون غنی و برخی دیگر) بیت را به درگیری معروف خواجه با شاه شجاع و تحریکات عده‌ای از بدخواهان شاعر علیه او به قصد برانگیختن شاه به قتل حافظ و باقی قضایا مربوط می‌داند. (حافظ شیرین‌سخن ۲۱۵) دستغیب نیز چنین می‌اندیشد. (حافظ‌شناخت ۲، ۷۱۱ـ۷۱۲) و امّا اینک برای رفع ملال و تغییر مذاق شما این سخن مولانا محمد دارابی را نقل می‌کنم؛ ظنّ مزاح هم به آن نبرید، که کاملاً هم جدّی است: «مراد از شاه ترکان، افراسیاب نفْس است و مدّعیان، خواهشهای نفسانی‌اند که باعث هلاک وی‌اند... الخ». (لطیفهٔ غیبی ۳۰)

۵. آینه‌دار: آن‌که آینه در پیش عروس گیرد تا خود را در آن بنگرد. (نک. ح ۳۰/۴ و ۱۸۸/۶.)

لخت دوم از دعاهای لطیف و خوش‌ذوقانهٔ حافظ است، که پیشتر نمونه‌هایی از آنها ذکر کرده‌ام. (نک. ح ۱۹/۴.) همچنین تکرار ۵ بار واج «ب» را در آن می‌توان صدامعنایی دانست، به دلیل بسته شدن لبها به هنگام بوسه.

۶. خاموشی دهان محبوب: در جای خود گفته‌ام که محبوب حافظ در بیشتر موارد در حال سخن گفتن و گفتگو و بذله‌گویی با شاعر یا عاشق است (به خلاف دلدار سعدی که اغلب خاموش است.) اما این بی‌گمان یک قاعدهٔ همیشگی نیست، چنان‌که معشوق حافظ در اقلیتی از موارد خاموش است، چون همین بیت، و یا:

خدا را، ای رقیب، امشب زمانی دیده بر هم نِه
که من با لعل خاموشش نهانی صد سخن دارم

محبوب، مظهر اقتدار و هیبت نیز هست؛ بنابراین خاموشی‌اش امری واضح است، مگر آن‌که اراده‌اش به تکلم تعلق گیرد.

۷. مردم‌دار: ایهام مشهور به مردمک چشم (نک. ح ۵۵/۱) درست همین تعبیر «نرگس مست مردم‌دار» در شعر سلمان هم عیناً با همان ایهام آمده است:

همیشه نرگس مست ترا بیمار می‌بینم ولی در عین بیماریْش مردم‌دار می‌بینم
(دیوان ۲۳۵)

قدح نرگس: استعاره از قسمت تاج گل است که بر روی گلبرگهای ششگانهٔ آن قرار دارد و شبیه به قدحی است با لبه‌های مضرّس که روی بشقابی نهاده شده باشد. این بیت خود خواجه دقیقاً گویای چنین تصویری است:

رسید موسم آن کز طرب چو نرگس مست نهد به پای قدح هرکه شش درم دارد

که گلبرگهای یاد شده مثل این است که شرابخوار در خاتمهٔ باده‌خواری، وجه می یا انعام ساقی (گارسون امروزی) را روی بشقابی که جام بر روی آن قرار دارد بگذارد. همچنین به دلیل شباهت تاج نرگس به قدح، نوعی از نرگس را «نرگس قدحی» می‌گفتند. (نک. ح ۱۱۴/۴.) شباهت به قدح، بیشتر از طرف پهلوست، درحالی‌که از طرف بالا همان گونه است که آن را به چشم مانند می‌کنند.

لخت دوم، که سخن از خونخواری است، وقتی به «نوازش‌کن» و «مردم‌دار» می‌پیوندد ایجاد پارادوکس می‌کند.

۸. حلقهٔ زلف در گوش داشتن یا کردن، به دلیل افتادن حلقه‌های زلف در گوش یار، تعبیری است رایج؛ سلمان:

تا دل من حلقهٔ زلف ترا در گوش کرد هرچه فرمودی، به مویی سر ز هجران بر نتافت
(دیوان ۶۱؛ سر ز فرمان؟ «هجران» در قافیهٔ دو بیت قبل آمده.)



ساختار غزل، به‌ویژه در ابیات نیمهٔ نخست، اندکی پیچیده به نظر می‌رسد. به گمان من در بیتهای ۱ تا ۳ می‌توان به یک موتیف مشترک دست یافت که قابل تأویل به مفهومی چون سه واژهٔ همریشهٔ اعتدال، تعادل و عدل است. تصوّر نمی‌کنم ذکر صوفی در آغاز، لزوماً بدین معنی باشد که خود صوفی فی‌نفسه حایز نقش مهمی

است مثلاً از این روی که در محتوی و پیام مورد نظر شاعر پای یک یا چند صوفی در میان بوده است، اگرچه خود قالب مضمون از صوفی به دلیل افراط در اکل و شرب اخذ شده است. در هیچ جای دیگر شعر هم ذکری از صوفی یا متعلقات او نشده تا تکرار آن حمل بر تأکید روی او شود. پیر مورد اعتقاد حافظ را هم نمی‌توان همسنخ صوفی شمرد. در بیت ۲ نیز به همان صورتْ یک جرعه کمتر گرفتن یا از دست دادن یا ریختن بر خاک، با همهٔ کوچکی ظاهر آن، می‌تواند در مجموعْ نمادی از کوشش در راه حفظ تعادل و عدالتی انگاشته شود که در یک ساحت وسیع، کلّ عالم صنع بر پایهٔ آن خلق شده است. درست به دلیل اهمیت این موتیف در کل شعر است که من چندان تأکیدی بر صوفی و نقش او نمی‌کنم. اگر باز تردیدی در این باب باشد عرض می‌کنم که صوفی، به سبب کثرت افراد این فرقه گاهی بدل از یک آدم نوعی قرار می‌گیرد و خطاب «ای صوفی» مثل «ای درویش» به عنوان یک خطاب عام برای غیر صوفی نیز بسیار می‌آید. به هر حال تنها اهمیت آن همان اخذ قالب مضمون زیاده‌روی بوده است و بس. همچنین «شاهد مقصود را در آغوش گرفتن» هم ظاهراً شأنی بیش از آن در محتوای شعر دارد که آن را تنها برای بیان معنایی از قبیل اندکی بیشتر یا کمتر خوردن باده به کار ببرند. حال می‌توان گفت با این نقاط تأکید، نقش و شأن بیت ۳ از نظر ساختاری (یعنی گذشته از اهمیت محتوایی و شکلِ پیشگفته) نیز آشکارتر می‌شود: دو بیت نخست حاوی مثال و مصداق جزئیِ اعتدال و تعادل بود، حال آن‌که بیت ۳ همان را در وسیعترین ساحت (عدل) در عالم خلقت بازمی‌جوید، عدلی که با حفظ اعتدال و تعادل در همه‌چیز بارها مورد تأکید قرآن کریم است، چنان‌که در مورد خلقت انسان چونان شاهکار آفرینش در موارد بسیار از واژه‌هایی با معنای تسویه، تعادل و نظایر اینها استفاده شده است. (ضمناً باز شایان توجه آنان که همچنان پای می‌فشارند که حافظ به قلم صنعْ خطا نسبت داده، بعداً ترسیده و... آن هم به چنین قلمی، و بدتر از آن در چنین ساختاری با بنمایهٔ تعادل و عدل در سه بیت پیاپی.) اما به راستی مقصود او از این تأکیدهای آشکار و پنهان چیست؟ مشهور است که روی سخن با شاه شجاع، در چهارچوب اختلافات فیمابین منجر به جلای وطن خواجه است. خود شعر چیزی به صراحت از این مقوله نمی‌گوید. از آن شعرها هم هست که ما را میان مدح ممدوح و حمد محبوب در گمان می‌اندازد، یعنی آمیزه‌ای است از مضامین عارفانه ـ عاشقانه ـ ستایشگرانه، اگرچه جنبهٔ اخیر در آن مشمول اقلیت است، امّا با استنباطی از «غلامی» در آخر شعر و تأویل از «شاه ترکان» به یک پادشاه

است که ظنّ عدّه‌ای به سمت شاه شجاع رفته، که باز نمی‌دانم تا چه حد می‌توان بر آن اتکا کرد. لیکن آن مقدار که این نگارنده می‌تواند بر آن اتکا کند، مطابق روش همیشگی او، مطالبی است که بیش و کم از خود شعر برمی‌آید؛ مثلاً و باز احتمالاً: شاعر از پاره‌ای زیاده‌روی‌ها از سوی فرد یا افرادی که کار را از اعتدال و یا از اندازهٔ مقام و جایگاه خویش در گذرانده‌اند یاد می‌کند و این که درست در نتیجهٔ این گزافه‌رَوی‌ها شخصی بیگناه قربانی قضایایی شده یا ممکن است بشود، که شاعر آن را به ماجرای سیاوش و افراسیاب مانند و از آن با لفظ «مظلمه» (از مادهٔ «ظلم») یاد کرده است. این‌که آیا این قربانی شخصی مشخص (مثلاً خود شاعر) است یا فرد یا افرادی نوعی، چیزی از شعر برنمی‌آید. به عبارت دیگر، من نمی‌دانم آیا بیت ۴ صرفاً یک مضمون شاعرانه به اقتضای تداعی قافیه (سیاووش) بوده و یا رویدادی واقعی از آن دست که در مورد حافظ و شاه شجاع بر زبان حافظ‌پژوهان متعدّد جاری است. تصوّر می‌کنم آن واژهٔ «غلامی» در بیت تخلص، خیلیها را که ظاهراً آن را با «شاه ترکان» همبر نهاده‌اند متقاعد کرده که لابد این شعر با مدح همراه است و لابد ممدوح به قرینهٔ «سخن مدعیان می‌شنود» همان شاه شجاع است و الباقی قضایا. من چیزی را که گفتم نمی‌دانم نه منطقاً می‌توانم رد کنم و نه تأیید، اما تنها به رسم پرسش می‌گویم: آیا «غلامی»، که آن همه در شعر حافظ برای معشوق نیز به کار رفته، به راستی قرینه‌ای کافی بر مدح است؟ مثال: غلام و چاکرِ دوست (۶۱/۷) یا در موارد بسیار برای حسن و جمال محبوب: حسن تو دو صد غلام دارد (۱۱۵/۹) غلام چشم آن ترکم (۴۰۴/۲) و یا غلام نرگس، همت، حتی کلمات: غلام آن کلماتم که آتش انگیزد (۲۶۰/۴) و غیره. بنابراین آیا مانعی دارد که بیت آخر هم تنها یک مضمون عاشقانه (درست در دنبال ابیات عاشقانهٔ قبلی) باشد؟ وانگهی، اگر بیت آخر را هم مثل بیت ۴ مطابق قول بعضیها خطاب به شاه شجاع بدانیم، آیا این «غلامی» با آن «شرم باد» می‌خواند؟ اصولاً چرا تا بدین اندازه باید به دنبال حدسها و ظنهایی از این شمار رفت؟ فرض کنیم که چنین رابطه‌ای را میان این شعر و رویدادهای بیرونی اثبات کردیم؛ آیا این مثلاً سبب می‌شود که از شعر لذت بیشتری ببریم؟ همچنین حافظ اشعار متعدد دارد که با وضوح بیشتری دلالت بر درگیریهای یاد شده و پیامدها و بازتابهای آن دارند؛ آیا همانها برای حافظ‌پژوهان تاریخگرا کفایت نمی‌کنند؟ در هر صورت، من بیش از آنچه رفت نمی‌توانم وارد دل و درون شاعر شوم.

و امّا در مورد چهار بیت بعدی با مشکل چندانی روبه‌رو نیستیم، چون دارای

مضامین معمول و معلوم عاشقانه‌اند، گو این‌که مضمون سخن نگفتن طرف شاعر بر اثر کبر و یا خوردن خون عاشق از بنمایه‌هایی است که می‌تواند با بیت ۴ یعنی بی‌توجهی شاه ترکان به شاعر و گوش کردن حرفهای مدّعیان و دشمنان او پیوند یابد. به هر حال، غزل تا حدودی دارای تنوع مضمونی است، به‌ویژه در تقابل نیمهٔ اول و دوم آن. به هر روی، من بدون این‌که قصد نفی این نظر را که غزلْ مربوط به قضایای یاد شده میان شاعر و شاه شجاع است داشته یا از تفسیر خود مطمئن باشم، تنها می‌پرسم: آیا نمی‌توان نیمهٔ اول غزل را بیانی از مفهوم کلّی عدل و آنگاه عدل خداوند گرفت و نیمهٔ دوم را نیز دربارهٔ او، منتها به مثابه معشوق، دانست؟

سرانجام، یکی از مهمترین نکات شکلیِ شعر، ردیف و قافیه‌ای است آنچنان گوش‌نواز که در تاریخ غزل پارسی کمتر می‌توان موسیقی کناری با این غنا و پژواک خوش در گوش پیدا کرد.

۱۰۲

۱ تـنت بـه نـاز طـبیبان نـیازمند مـباد
وجـود نـازُکت آزردهٔ گـزند مـباد

۲ سـلامت هـمه آفـاق در سـلامت تست
بـه هـیچ عـارضَه، شـخص تـو دردمـند مـباد

۳ بدین چـمن چـو درآیـد خـزان یـغمایی
رهش بـه سـرو سـهی‌قامت بـلند مـباد

۴ دران بِساط کـه حسـن تـو جـلوه آغـازد
مـجال طـعنهٔ بـدبین و بـدپسند مـباد

۵ کمال صورت و معنی ز امن و صحّت تست
کـه ظـاهرت دُژَم و بـاطنت نِـژَند مـباد

۶ هرآن‌که روی چو ماهت به چشم بد بیند
بـر آتش تـو بـجز چشـم او سـپند مـباد

۷ شِـفا ز گـفتهٔ شَکّـرفشان حـافظ جـوی
کـه حـاجتت بـه عِـلاج گـلاب و قـند مـباد

۱. وجود: مجازاً تن، بدن و پیکر؛ این معنی را «شخص» نیز می‌گفتند، چنان‌که در بیت بعد نیز آمده است. (نک. ح ۹۸/۶.)

نازُک: لاغر، باریک، ضعیف، آسیب‌پذیر، نازپرورد، لطیف، ظریف (برخی از این معانی برگرفته از دهخدا) لطیف و ظریف در اینجا انسب است.

دعایی است که به دلیل دل‌انگیزی، وجههٔ مَثَل یافته است. (دربارهٔ این گونه دعاها در حافظ، نک. ح ۱۹/۴.)

نظری به شکل بیان و نحوهٔ کاررفت واژه‌های بی‌اندازه متناسب از جهت معانی، تداعیها و موسیقی بیفگنیم، که به راستی اعجازگونه است: پارادایمهایی چـون تـن / وجود، آزرده / گزند، و همخوانی ناز، نیاز، نازک و غیره همگی در خلق این هارمونی محتوی و شکلْ بالاترین پتانسیل خود را نشان می‌دهند. به گمانم تکرار واج «ز» را در لخت دوم می‌توان صدامعنایی دانست، زیرا افادهٔ گزش و گزند دارد. در شعر نو یک

نمونه از تکرار همین واج دقیقاً برای تداعی گزندگی و گزند در شعر شاملو هست، که تصور می‌کنم تحت تأثیر همین بیت حافظ بوده باشد، آنجا که در شعر معروف «مرگ ناصری» العازر قصد دارد با این توجیه که لابد ناصری خودش می‌خواهد زیر صلیب کشته شود، بار آن دَین عظیم را که نسبت به او احساس می‌کند، از دوش خود ساقط کند:

جانش را از آزارِ گرانِ دَینی گزنده
آزاد یافت:
«مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!»
(ققنوس در باران ۴۸)

۲. قطران تبریزی:

به جان و تن همه کس را سلامت است ز تو　　ترا به جان و تن از هر بدی سلامت باد
(دیوان ۴۷۰)

عارِضَه: مؤنث عارض، جمع: عوارض = الف. هر چیزِ روی داده عموماً، و آنچه وقوعِ آن نامنتظر باشد خصوصاً؛ اتفاق، حادثه؛ ب. آفت، آسیب و بلا؛ ج. بیماری، کسالت (معین، با اندکی تغییر) در بیتْ معنای اخیر مراد است، لیکن ممکن است در درجهٔ بعدْ معنای فقرهٔ ب نیز اراده شده باشد. «طبیبان با تفقّد و رعایت بدو رسند و این عارضه زایل شود.» (تاریخ بیهقی ۳۰۴) «مولانا قطب‌الدین شیرازی را عارضه‌ای روی نمود، مسهلی بخورد...» (کلیات عبید ۲۷۶)

شخص: اینجا = تن و پیکر، کالبد مردم و جز آن، شُخوص و اشخاص جمع (منتهی‌الارب) سعدی:

هر آدمی که چنین شخص دلستان بیند　　ضرورت است که گوید: به سرو مانَد راست
(غ ۴۳)

۳. یغمایی: مطابق ضبط خانلری «ی» نسبت، منسوب به قوم و مملکت یغما (نک. ح ۳/۳.) خزان از نظر غارت گیاهان، یا خزان مجازی به معنای پیری و بیماریِ منجر به مرگ، به ترکان یغمایی و یغماگر مانند شده است. این واژه با همین یاءِ نسبت در مورد هر چیز منسوب به یغما از بت، دلبر و غیره به کار می‌رود؛ سعدی:

من همان روز دل و صبر به یغما دادم　　که مقیّد شدم آن دلبر یغمایی را
(غ ۲۰)

سَهی‌قامت: = راست‌اندام، سهی قد (نک. ح ۴/۶.)

خزانِ یغمایی: قزوینی: خزان به یغمایی؛ نیساری هم در دفتر دگرسانیها مثل قزوینی؛ مطابق این ضبط، «ی» از نوع مصدری خواهد بود.

۴. بدبین: به نظر می‌رسد معنای این واژه در قدیم، و از جمله همین‌جا، اندکی با امروز تفاوت داشته، بدین گونه که کاملاً منطبق با وضع لغوی آن بوده است، یعنی صرفاً کسی که چیزها را بد می‌بیند، و نه بدبین به معنای امروزین در برابر خوشبین.

بدپسند: اینجا = آن‌که بدی را برای کسی روا می‌دارد.

۵. دُژَم: غمگین و آشفته و پژمان (صحاح‌الفرس) غمگین و تیره و اندوهگین (سرمهٔ سلیمانی) به نظر می‌رسد جزءِ اول (دُژ) همان باشد که به معنای بد و منفی در واژه‌هایی چون دُژخیم (= بدنهاد و بدسرشت) و دُژنهاد آمده، و با دگرگونی آوایی در واژه‌هایی همانند دزد، دُشخو (= بدخو)، دشوار، دُشَخْو (= دوزخ) ظاهر شده است. رستم، به هنگام جدایی از نیای خود، سام:

همی‌رفت بر پیل، رستم دژم　　　به پدرود کردن، نیا را به هم

(شاهنامه ۱، ۲۴۶)

به همین سان در ترکیب «دژم‌روی» = دارای چهرهٔ درهم، اندوهگین و خشمگین؛ سعدی:

چرا نقش‌بندت در ایوان شاه　　　دژم‌روی کرده‌ست و زشت و تباه؟

(بوستان ۴۹)

نِژَند: در اصلْ حرف اول مکسور است، هرچند در تداول به فتح خوانده می‌شود. در پارسی باستان از ریشهٔ nitjan (= خوارکردنی، فروافگندنی) (معین، حاشیهٔ برهان) جزءِ اول پیشوند = پایین و فروسوی، که در بسیاری واژه‌ها چون نوشتن، نِهادن، نِهان، نگارش، نشاندن و... می‌آید؛ جزءِ دوم همریشه با زدن، افگندن، اوژنیدن و جز اینهاست. نژند: غمناک و فرومانده و پژمرده (سرمهٔ سلیمانی) همین معانی به علاوهٔ افسرده و سر فرود افگنده (برهان) «نژند» هم چون «دژم» از واژه‌های پارسی است، که به‌ویژه در نخستین متون شعر و نثر دری، از جمله اشعار نخستین سرایندگان و آنگاه دقیقی و فردوسی، بسیار دیده می‌شوند.

دو سروان دو بازوی چرخ بلند　　　کزو نیمه شاداب و نیمی نژند

(شاهنامه ۱، ۲۲۲)

این واژه در شاهنامه بارها صفت خاک، از نظر افسردگی و تیرگی، قرار گرفته است، چون:

چه جویی ازین تیره خاک نژند　　　که هم بازگرداندت مستمند؟

در بیت به نظر می‌رسد هم لفّ و نشر مرتّب هست و هم مشوّش: «صورت و معنی» در برابر «امن و صحّت» از نوع مشوش است، زیرا صحت به صورت (تن) بازمی‌گردد و امن به معنی. اما «صورت و معنی» نسبت به «ظاهر و باطن» از نوع مرتب است.

امن و صحت: قزوینی: امنِ صحت؛ نیساری در دفتر دگرسانیها: یمنِ صحت؛ اگرچه هیچ‌یک رجحان چندانی بر آنهای دیگر ندارد، و فقط خانلری به دلیل وجود «و» می‌تواند لفّ و نشری مشوّش را هم افزون داشته باشد.

۶. به چشم بد دیدن: ایهام: الف. چشم‌زخم زدن (به قرینهٔ «سپند») ب. نازیبا دیدن یا زیبا ندیدن.

آتش: استعاره است، اما مستعارٌ لهِ آن می‌تواند دو چیز باشد: یکی روی، که در اشعار فراوان از جمله حافظ به آتش و آتشگونی موصوف است، و دیگر آتش عشق یا حسن یار، اگرچه به دلیل وجود روی و چشم در بیت، معنای نخست زودتر به ذهن متبادر می‌شود. در هر حال می‌گوید: کسی که بخواهد روی زیبای تو را نظر بزند یا نازیبا ببیند، به قول امروزیان چشمش بترکد.

۷. شِفا: بعید نیست که به علاقهٔ «گفته» ایهامی به کتاب مشهور ابن‌سینا در حکمت داشته باشد.

گلاب و قند: =شربت گلاب و قند، یا چنان‌که خود گفته است: شربت قند و گلاب:

شربت قند و گلاب از لب یارم فرمود　　　نرگس او، که طبیب دل بیمار من است

نیز: قندِ آمیخته با گُل نه علاج دل ماست... (۱۷۷/۴؛ برای اطلاع بیشتر، نک. ح ۵۲/۷).



شعری است تک‌محور، یکسره متمرکز بر محتوای دعا و آرزوی خیر، مطابق ردیف. به نظر می‌رسد شعری است مناسبتی در باب ابتلای فردی مشخص، خواه از ممدوحان و خواه نزدیکان شاعر.

۱۰۳

۱ حسن تو همیشه در فزون باد
رویت همه‌ساله لاله‌گون باد

۲ وندر سر من خَیال عشقت
هر روز که هست، در فزون باد

۳ قدّ همه دلبران عالَم
در خدمت قامتت نِگون باد

۴ هر سرو که در چمن برآید
پیش الف قدت چو نون باد

۵ چشمی که نه فتنهٔ تو باشد
از گوهر اشک، بحر خون باد

۶ چشم تو، ز بهر دلربایی
در کردن سحر، ذوفنون باد

۷ هرجا که دلیست، از غم تو
بی‌صبر و قرار و بی‌سکون باد

۸ هر کس که نباشدش سر هَجر
از حلقهٔ وصل تو برون باد

۹ لعل تو، که هست جان حافظ
دور از لب هر خسیس دون باد

۱. عراقی بر آن است که این را خطاب به کسی که حسن کامل دارد نباید گفت:

من نگویم که: حسنت افزون باد چون بدان راه نیست نقصان را

(کلیات ۶۷)

اما فرق سخن این‌دو در تفاوت نظرگاه است، بدین سان که عراقی از منظر معشوق کامل و مطلق می‌نگرد و حافظ از منظر عاشقی که حسن و جلوهٔ یار برای او روزافزون است، چه پیداست حافظ از آنچه عراقی گفته بی‌خبر نبوده است. تصوّر این موضوع نیز دور از ذهن نیست که حافظ شاید می‌خواهد محبوب را به تلویح «یوسف» بخواند، زیرا این نام در عبری یعنی دارای حسن فزاینده (همچنان‌که در ۳/۶ آمده.)

حافظ جای دیگر هم همین را گفته است:

مرا از تست هر دم تازه عشقی　　　ترا هر ساعتی حسنی دگر باد

۲. هر روز که هست: قزوینی: که باد، که تقریباً بی‌معنی و از نظر لفظْ تکراری رکیک می‌نماید که به دور از شیوهٔ معمول حافظ است.

۳. خدمت: این واژه چند معنای مختلف دارد که همگی متناسب با این مورد است و بنابراین می توان آن را ایهامی به این معانی انگاشت: الف. حضرت، حضور، محضر، پیشگاه؛ ب. نزدِ، نزدیکِ؛ ج. چاکری، بندگی، نوکری؛ د. خدمتگزاری؛ هـ. تعظیم، کُرنش، سجده، نماز، خاکبوس، ادای احترام. (همهٔ این معانی مذکور در دهخدا) در مورد معنای حضرت، گفتنی است که جامی در نفحات بارها خدمت را دقیقاً به معنای لقب حضرت یا جناب آورده است، مثل: «خدمت مولانا مدّت هفت سال پیاده [...] به تربت مقدسهٔ ایشان می‌رفتی.» (۴۹۸)

۴. پیش الفِ قدت...: تشبیه حروفیِ بسیار رایج، «ا» از نظر راست اندامی و «ن» از جهت خمیدگی (دربارهٔ این‌گونه تشبیه در حافظ، نک. ح ۳۸/۳.) همچنین واژهٔ «نون» به معنای دوات نیز هست، چنان‌که در تفاسیر «ن و القلم» آورده‌اند. (منتهی‌الارب) بنابراین شاید بتوان گفت که از نظر نگارش الف و نون، چنین ایهامی هم در آن لحاظ شده باشد.

۵. فتنه: اینجا = فریفته، مفتون (دهخدا، یادداشت مؤلف) در واقع مصدر به معنای مفعول است. «چون پادشاه جمال آن دختر بدید فتنهٔ لطف صورت و حسن هیأت او شد.» (راحة‌الارواح ۱۶۸) «فتنهٔ جمال او شدم و عاشق دَلال.» (همان ۲۲۰) نظامی، در مورد حضرت پیمبر:

فتنه فروکشتن ازو دلپذیر　　　فتنه شدن نیز بَرو ناگزیر

(مخزن ۱۳)

«فتنه» در لخت اول به معنای آشوب و بلوا و در لخت دوم مفتون و فریفته است.

و اما در بیت حافظ شاید بتوان ایهامی در مصراع اول بر مبنای هر دو معنای مذکور قایل شد: الف. چشمی که مفتون چشم تو نباشد. ب. چشمی که آن غیر از فتنه و آشوب چشم تو باشد. (نیز در مورد «فتنه» نک. ذیل همین واژه در: ح ۱۷/۳.)

گوهر: استعارهٔ عنادی و از باب تهکّم است، چون در اینجا منفی است.

بحر خون: از تشبیهات خیالی است. (قزوینی: غرق خون، که طبعاً امری متفاوت است.)

۶. ذوفنون: تعبیر ساده‌اش همان «همه‌فن‌حریف» است، یعنی انواع و اقسام افسونگری.

۷. این نه نفرین، که بهترین دعاست عاشقان را. به گفتهٔ خود خواجه:

حافظ، اندر درد او می‌سوز و بی‌درمان بساز
زان که درمانی ندارد دردِ بی‌آرام دوست

۸. وصل و هجر دو چیزِ بازبسته به هم است:

حافظ، شکایت از غم هجران چه می‌کنی؟ در هجر وصل باشد و در ظلمت است نور

نیز در نگاهی دیگر، حکم وصل و هجر، جز به دست دوست نیست، چنان که سعدی بر آن است:

با وصل نمی‌پیچم، وز هجر نمی‌نالم حکم آنچه تو فرمایی، من بندهٔ فرمانم
(غ ۴۱۲)

۹. لعل و جان: لعل (و نیز یاقوت) در اشعار شاعران (از جمله حافظ) فراوان به جان تعبیر شده و همراه با آن آمده است، برای نمونه در شعر سنایی:

بوسه‌ای را زان لبِ چون لعل نوشینت به جان
چاکر مسکین خریدار است، گویی نیست؟ هست
(دیوان ۸۱۵)

در اشعار، لب را فراوان چون نمادی از حیات و جانبخشی و روح‌فزایی آورده‌اند، و این خود شاید هرچه بیشتر سبب شده است تا لعل و یاقوت به عنوان مشبهٌ‌بهِ لبْ به جان، روح، روان و امثال اینها پیوند یابد. (نک. ح ۳۴/۸.) بعید هم نیست که این معنی بر اثر شباهت لعل یا یاقوت به خون، خواه از نظر رنگ و خواه از جهت موج زدن و حالت سیّال‌گونگی آنها باشد، و رابطهٔ خون با جان و روح هم روشن است. به هر حال، حافظ بارها لعل را در کنار جان، روان، روح و یا آب حیوان آورده است، مثل ۵۳/۲، ۶۸/۳، ۱۰۶/۷، ۲۶۷/۵ و... به همین سان یاقوت همراه با روح:

در هوای لب شیرین پسران چند کنی جوهر روح به یاقوت مذاب آلوده؟

نیز می‌دانیم که لعل و یاقوت یکی از ترکیبات معجونهای مفرّح بوده که در قدیم برای تقویت قلب و افزایش نیروی حیاتی به کار می‌رفته، و شاید همین نیز به سهم خود در ارتباط یافتن این جوهرها با جان و روح مؤثر بوده باشد. وقتی چنین عواملی در میان باشد، عادات زبانی نیز در استعمال اینها به همراه یکدیگر تشدید می‌شود و

نیز یکی از آنها می‌تواند تداعی‌کنندهٔ دیگری هم باشد.

* * *

سلیم نیساری این غزل را هم ندارد. چرایی آن بر من پوشیده است، ولی پیشتر اشاره کرده‌ام که ایشان ظاهراً هر غزلی را که خودشان نپسندیده‌اند درج نکرده‌اند. اکنون این نگارنده با اطمینانی بیشتر می‌تواند از عدم ضابطه‌ای در این باب سخن گوید که ممکن است ارزش این کارِ بر روی هم ارزنده را به پرسش گیرد.

۱ خسروا، گوی فلک در خم چوگان تو باد
ساحت کون و مکان عرصهٔ میدان تو باد
۲ زلف خاتون ظفر، شیفتهٔ پرچم تست
دیدهٔ فتح ابد، عاشق جَولان تو باد
۳ ای که انشای عُطارِد صفت شَوکت تست
عقل کل چاکَر طُغراکَش دیوان تو باد
۴ طَیرَهٔ جلوهٔ طوبی، قدِ چون سروِ تو شد
غَیرت خُلد برین، ساحت ایوان تو باد
۵ نه به تنها حَیَوانات و نباتات و جماد
هرچه در عالم امر است به فرمان تو باد

۱. به نظر می‌رسد شعر تا حدودی تحت‌تأثیر بندی از یک ترکیب عبید در مدح باشد:

تا زمین است، زمان تابع فرمان تو باد گوی گردان فلک در خم چوگان تو باد
(کلیات ۵۱)

بیتی دیگر از آن، که نزدیک به بیت ۳ است:

تیر کو ناظر دیوان قضا و قدر است از مقیمان درِ منشی دیوان تو باد

گوی و چوگان (گوی برای زمین یا افلاک، و چوگان برای قدرت، همت یا عدل ممدوح) از مضامین رایج در مدیحه‌سرایی است، چنان‌که خواجه می‌گوید: گوی زمین ربودهٔ چوگان عدل اوست... (۳۵۴/۱۲) سلمان نیز:

همت عالی او گوی فلک را صد بار خنگ چوگانی خود راند چو چوگان بر سر
(دیوان ۵۳۱)

ابوریحان دربارهٔ فلک: «فلک چیست؟ جسمی است چون گوی گردنده اندر جای خویش. و اندر میان او چیزهاست که حرکت ایشان به سرشت خویش به خلاف حرکت فلک است، و ما اندر میان اوییم. و او را فلک نام کردند از بهر حرکت او که کرده است همچون حرکت بادریسه [= فلکهٔ دوک نخ‌ریسی ـ م] و فیلسوفان او را اثیر

نام همی کنند. فلکها هشت گوی‌اند یک بر دگر پیچیده همچون پیچیدن تویهای پیاز.» (التفهیم ۵۶)

ساحَت: عربی: ساحة = میان سرای. گشادگی میان سرایها. فراخنای سرای. صحن خانه، حیاط؛ جمع: ساح، سوح، ساحات (دهخدا)

۲. خاتون: ترکی، از مغولی قاتون qātun = ملکه، شاهدخت، همسر، زن (شریک امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول ۷ح) این واژه از مدتها پیش، بخصوص در زمان سلجوقیان و خوارزمشاهیان در ایران رواج یافته بود و بسیاری از ملکه‌های ایران با عنوان «خاتون» خوانده می‌شدند. (معین، حافظ شیرین‌سخن ۵۳۶)

پرچم: سخنان دربارهٔ ملیت و اشتقاق آن مختلف است. دهخدا به طور یقین عقیده دارد که واژه‌ای ایرانی نیست، و اگر اصلاً ترکی نباشد از زبانهای آسیای میانه بوده است. پرچم: ترکی = دم‌گاو وحشی که آن را پهلوان و مبارزْ روز نبردْ نشان خویشتن قرار می‌دهد. غُزان «بَرجَم» می‌گویند. (کاشغری، دیوان لغات التُرک، ذیل «پرچم» و «بَجْکَم») کاشغری در ذیل «بجکم» هم همین توضیح را دارد و ظاهراً این دو واژه را یک چیز می‌داند. پرچم = برچم: دخیل از ترکی pärčäm = طرّه، کاکل، موی بلند، گیسو؛ لغت ترکی، احتمالاً از اصل ایرانی و شاید مشتق از سغدی prcm (parčam) مرکب از pr = بر، بالا + čam چَم = خمیده (لفظاً به اهتزاز درآمده، طرّه، موی پیشانی) نیز نک. ابراهیم پورداود، هرمزدنامه ۲۸۷ـ۳۰۳. احتمال ارتباط آن با «بریشم» می‌رود. (فرهنگ ریشه‌شناختی، به تلخیص)

۳. عطارد: مِرکور Mercure (فرانسه) Hermèsse (یونانی) سیارهٔ منظومهٔ شمسی و نزدیکترینِ سیارات به خورشید و کوچکترین آنهاست. قطر استوای عطارد ۴۸۰۰ کیلومتر، جِرم آن ۰/۰۵ جرم زمین، فاصلهٔ متوسط آن از خورشید تقریباً ۵۷/۶ میلیون کیلومتر است [...] نام فارسی آن «تیر» است. در اساطیر یونان و رم، عطارد فرزند زئوس است و پیک خدایان و حامل فرمانهای ایشان. در بندهشن عطارد سپهبد سیارات در مشرق است و در برابر تیشتر یا شِعرای یمانی صف‌آرایی کرده. در مدلولات کواکب نیز عطارد کوکب حکما و طبیبان و منجمان و شُعرا و اذکیا و دیوانیان و کاتبان و نقاشان و تجّار و اهل بازار و دین و نطق و پاکی و ادب و صنایع دقیقه است. شرح بیست باب، منسوبات کواکب. به همین علت از عطارد در شعر فارسی با القاب اختر دانش، کاتب گردون، مستوفی گردون، دبیر انجم، کاتب عِلوی، منشی دیوان گردون، مستوفی دیوان اعلیٰ، منشی دیوان ثانی، خدیو عرصهٔ دیوان،

پیشگاه دومْ دبیر و جوان یاد شده است. (مصفّیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی؛ نیز نک. شواهد آن.) ابوریحان در ضمن برشمردن دلالتهای عطارد بر احوال و افعال آدمیان می‌نویسد: «آموزیدن ادبها و دانشهای ایزدی و وحی و منطق سخن گفتن شیرین، زفان‌آور، فصیح، زود جواب» (التفهیم ۳۸۶) دنیسری: «با سعد سعد است و با نحس نحس. و مزاجش هم گرم و خشک است، و هم سرد و تر.» (نوادرالتبّادر ۵۸) «چون به او ستارهٔ سعد پیوندد دلیل کند بر سعادت، و چون نحس پیوندد دلیل کند بر نحوست.» (همان ۵۹)

عقل کل: = عقل اوّل، نخستین آفریدهٔ خداوند مطابق نصّ احادیث اوائل، احسن و اکرم مخلوقات؛ سنایی او را چاکر پیمبر می‌داند:

عقل کل با لقاش چیز نشد — تا نشد چاکرش، عزیز نشد
عقل کل چون بَرَد مر او را نام — نفس کلّی کشد زبان در کام
عقل و جان را به دولت احمد — از بقا ساخته نقاب ابد
(حدیقه ۶۳)

نفس کل آب رانده در جویت — عقل کل خاک گشته در کویت
(همان ۶۴)

هم او در عظمت مقام عقل و عقل کل:

عقلْ سلطان قادر خوشخوست — آنکه سایهٔ خدای گویند اوست
سایه با ذات آشنا باشد — سایه از ذات کی جدا باشد؟...
عقل کل تخته زیر کل دارد — هرکجا آمد، امر «قُل» دارد...
(همان ۱۱۰)

طغراکش: حسن انوری: در دورهٔ سلجوقی، دیوان رسالت، دیوان انشا و دیوان طغرا نامیده می‌شده است. طغراکش کلمه‌ای است ترکی و ظاهراً در عهد سلاطین بزرگ سلجوقی در میان اهل دیوان مستعمل شده است و غرض از آن خطی قوسی بوده است که در صدر فرمانها و منشورها و امثله مابین علامت و نشانهٔ خاص سلطانی و بسم‌الله به وضعی خاص می‌کشیدند. کسی را که مأمور کشیدن این خط قوسی بوده به عربی «طغرایی» و به فارسی «طغراکش» می‌خوانده‌اند. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۱۶۱؛ نیز نک. توضیحات کافی دهخدا، ذیل «طغرا».)

۴. طَیْرَه: فی فلانٍ طَیرةٌ و طَیرورةٌ، ای خِفّةٌ و طَیْشٌ. (لسان‌العرب) = سبکی، خشم و غضب؛ در غیاث‌اللغات و آنندراج طیره را به این معنی با کسر طاء ضبط کرده به نقل از

خیابان و برهان و رشیدی و بهار عجم و کشف‌اللغات و منتخب‌اللغات. (دهخدا) «چون این تذکره مطالعه کرد طیره شد و خشمناک و متغیّر گشت.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی ۳۷) که پیداست به معنای خشمگین است؛ سعدی (به معنای سبکی):

دو چیز طیرهٔ عقل است: دم فروبستن　　　به وقت گفتن و، گفتن به وقت خاموشی

(گلستان ۵۳)

غَیرت: اینجا به معنای لغوی آن = رشک و حسد

* * *

به قصیده‌ای کوتاه بیشتر می‌ماند تا غزل، جز در لخت نخست از بیت ۴ که روال غزلی دارد. در معنای مدح کاملاً یکدست است. مبالغه در مدح هم در غایت خود، چنان‌که عقل کل چاکر و عالم امر به فرمان ممدوح است.

در طبع قزوینی با تغییر «باد» در نخستین لخت به «شد» حالت قطعه گرفته و جزءِ قطعات آمده است.

دستغیب این شعر را با قطعهٔ ۳۸: خسروا، دادگرا، بحرکفا، شیردلا... خطاب به مسعود شاه اینجو مقایسه و لذا آن را در شمار اشعار دورهٔ اول حیات شاعر طبقه‌بندی کرده است. (حافظ‌شناخت ۱، ۵۶۹)

۱۰۵

۱ دیر است که دلدار پیامی نفرستاد
نَنوشت کلامی و سلامی نفرستاد

۲ صد نامه فرستادم و آن شاهِ سواران
پیکی نَدوانید و پیامی نفرستاد

۳ سوی منِ وحشی‌صفتِ عقل‌رمیده
آهوروشی، کبک‌خرامی نفرستاد

۴ دانست که خواهد شدنم مرغ دل از دست
وز آن خطِ چون سِلسِله دامی نفرستاد

۵ فریاد، که آن ساقی شَکّرلب سرمست
دانست که مخمورم و جامی نفرستاد

۶ چندان‌که زدم لاف کَرامات و مَقامات
هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد

۷ حافظ، به ادب باش، که واخواست نباشد
گر شاه پیامی به غلامی نفرستاد

۱. به نظر می‌رسد تأثیراتی از غزل خاقانی، به‌ویژه این ابیات آن، گرفته باشد:

آمد نفس صبح و سلامت نرسانید / بوی تو نیاورد و پیامت نرسانید...
من نامه نوشتم، به کبوتر بسپردم / چه سود، که بختم سوی بامت نرسانید...
عمریست که چون خاک جگرتشنهٔ عشقم / وآیام به من جرعهٔ جامت نرسانید

(دیوان ۶۱۱)

با این غزل همروال (با فرقی در قافیه) از عماد فقیه نیز شباهتهایی دارد:

مشکین خط ما رفت و خطابی نفرستاد / صد نامه نوشتیم و جوابی نفرستاد

(دیوان ۱۲۲)

همانندیهای مضمونی و حتی لفظی با آن دارد، مثل:... پیکی ندوانید و کتابی نفرستاد (کتاب = نامه) و:... مخمور نشستیم و شرابی نفرستاد.

۲. شاهِ سواران: در قدیم یکی از جلوه‌ها و جذّابیتهای جمالیِ جانان، حالت او در

نشستن بر اسب و چستی و چالاکی او در راندن آن بوده، و از همین روی او را شهسوار و شاهسوار و شاه سواران خوانده‌اند و آنگاه آن را به حسن یا خوبی نیز اضافه کرده و مثلاً شهسوار حسن یا شاهسوار خوبی گفته‌اند. این امر را می‌توان به تأثیر زیباییهایی از گونهٔ حماسی بر شعر غنایی منتسب داشت، به‌ویژه شاهنامه، اگرچه در وهلهٔ بعد نمی‌توان تأثیر تصاویر مربوط به دلبر سپاهی یا نگار لشکری را بر آن، خاصّه در روزگار چیرگی لشکریان ترک بر کشور، انکار کرد.

پیک: شاید به علاقهٔ «دوانیدن» بتوان آن را از نوع پیک پیاده یا راجل (در برابر راکب) دانست، اگرچه ارادهٔ نوع راکب هم هیچ مشکلی ندارد، چنان‌که «دوانیدن» در باب اسب و کلاً مَرکب نیز به کار می‌رود. (دربارهٔ پیک، نک. ح ۶۲/۱.)

۳. م: شناسهٔ ملکیِ مقدم، متعلق به «دست» (= دستم)

بیت از نظر شکل و زبان، بر بنای ترکیبات پیاپی از نوع مزجی و تقارن میان آنهاست: وحشی‌صفت، عقل‌رمیده، آهوروش، کبک‌خرام. آهو و کبک در درجهٔ نخست به اعتبار زیبایی رفتار و خرام آمده‌اند، هرچند این هردو می‌توانند در وحشی‌گونگی و رمندگی‌شان متناسب با صفتهایی باشند که شاعر به‌خود نسبت داده است.

۴. خط: ایهام: الف. خطّ صورت (= خطّ سبز؛ نک. ح ۳/۴.) ب. خطّ دست (= دست‌نگاشته؛ دربارهٔ آمیزهٔ ایهامیِ این دو نوع خط، نک. ح ۶۲/۱.)

سلسله: = زنجیر؛ چنان‌که بارها در شعر شاعران، از جمله حافظ، دیده‌ایم، خطّ یار را (مثل زلف) از جهت اسیر کردن عاشقْ زنجیر یا دام خوانده‌اند. اسیر خط یا موی زنجیرگونه و دام‌مانند یار، اگرچه در قید و محدودیت می‌افتد، لیکن این اسارت به گونه‌ای پارادوکسی برای او مایهٔ رهایی از جهان و سرگشتگی و پراگندگی خاطری است که تعلقات اینجهانی پدید می‌آورد. در اینجا هم شاعر خواهان دامی است از خط صورت یا دست شخص موصوف که به دل سرگشته و رمیدهٔ او قرار و سکونی ببخشد.

۵. مخمور: نیز مثل خُمار، هم به معنای طلب و نیاز به شراب در غیاب یا تأخیر آن است، و هم حالت شراب‌خورده و مست. در اینجا معنای اول مراد است. چنان‌که پیشتر گفته‌ام، در اشعار حافظ معنای نخست دارای بسامد بالاتری است. (نک. «خمار» در: ح ۲۶/۶.)

۶. کرامات: نک. ح ۱۲۱/۸.

مقامات: معنای اصطلاحی آن در تصوف، یعنی مراتب و مدارج سالک، مراد است. (نک. «حال ـ مقام» در: ح ۷/۲.)

مقامی: هم به فتح اول (متناسب با «مَقامات») می توان خواند، و هم به ضم (مُقام = مکان اقامت). (در مورد محتوای بیت بنگرید به سخن پایانی.)

۷. ادب: نک. ح ۵۰/۱۱.

واخواست: =بازخواست؛ صورتی است از تبدیل واجهای «و» و «ب» به یکدیگر مطابق قوانین آواشناختی و زبانشناختی، که نمونه‌های فراوان دارد، مثل: ورف ـ برف، وام ـ بام، وانگ ـ بانگ؛ نظامی:

هرچه رضای تو، بجز راست نیست ‌ ‌ ‌ با تو کسی را سرِ واخواست نیست
(مخزن ۲۶)



قاسم غنی، مطابق گرایش غالب خویش، این شعر را هم مناسبتی و از شمار اشعار مربوط به ایام دوری شاه شجاع از شیراز در فاصلهٔ ۷۶۵ـ۷۶۷ بر اثر تسلط برادرش محمود بر این شهر می‌داند. عمدهٔ اتکای آن زنده‌یاد بر دو چیز است: یکی «شاه سواران»، که آن را برگردان پارسی «ابوالفوارس» (لقب شاه شجاع) می‌داند، و «شاه» و «غلام» در بیت آخر. (نک. تاریخ عصر حافظ ۲۳۵ـ۲۳۶، و: یادداشتها ۲۰۳.) پیشتر هم اشاره‌ای با ابراز تردید نسبت به این برداشت داشته‌ام. (ج ۱، ۴۱۱) به گمان بنده نه «شاه سواران» یا «شهسوار» همه‌جا در شعر حافظ اختصاص به شاه شجاع دارد (نک. بسامدیهای مِنگینی یا صدیقیان، ذیل همین واژه‌ها) نه «شاه» فقط به معنای فرمانروای کشور است، و نه «غلام» چنان است که تنها بیانگر چاکری و کوچکی نسبت به بالادستی‌های دنیوی باشد، که در این باره هم سخن گفته‌ام. (غ ۱۰۱، سخن پایانی) البته این را می‌پذیرم که وقتی اینها همه با هم در یک شعر ظاهر شوند می‌توان احتمال این را داد که قضیه به همان رویدادهایی که غنی می‌گوید مرتبط باشد. این نگارنده هم معمولاً در اموری از این دست هرگز به جزم و قطع حرف نمی‌زند، بلکه نظر خود را همراه با قید احتمال مطرح می‌کند، و این مورد نیز بیرون از این نیست. اما در اینجا می‌خواهم بار دیگر این احتمال را بدهم که این شعر نیز مثل اشعار فراوانی باشد که حافظ در مورد امکان لقای وجه محبوب آسمانی یا وصال او ابراز تردید یا نومیدی می‌کند. (برای نمونه، نک. ح غ ۱۶۶ و: ح ۱۹۱/۳.) دلایلی برای چگونگی خوانش و

برداشت خود دارم که، به فرض هم که مقبول نیفتند، شایانی اندیشیدن را دارند. نخست این‌که در آغاز با «دلدار» روبه‌روییم، که می‌تواند نخستین قرینه برای محبوب عارفان باشد. دیگر این‌که روال و شیوهٔ بیان در بیتهای ۳ تا ۵ نشان می‌دهد که قضایای بیان شده بسی درونی‌تر و سرگشتگی شاعر بسی بیشتر از آن است که دوری یک پادشاه (حالا هر قدر هم محبوب شاعر) بتواند پدید آورد، مثلاً رمیدگی عقل، از کف رفتن مرغ دل او و مخموری (که معمولاً بیانگر اوج اشتیاق و نیاز درونی است) ورای ابراز علاقه و ارادت به یک سلطان است، و به هر حال کل شعر بازگوی چیزی است گمشده در ژرفنای دل و درون شاعر. شاید گویاتر از همهٔ اینها مضمون بیت ۶ باشد، که به گمان من طنزی بس نیرومند علیه خانقاه‌نشینان و شیوخ آنان است، که طرح آن در یک شعر در وصف دوری از سلطانی دلخواه اساساً موضوعیتی ندارد، بلکه من آن را درست از همان مقوله می‌دانم که در غزل ۱۶۶ (گداخت جان که شود کار دل تمام و نشد...) که یکسره در نومیدی از رسیدن به وصال از طریق تصوف به مدد شیوخ است، بیان کرده است. شاعر با به کارگیری لفظ «لاف» به روشنی می‌گوید: با آن‌که دیرگاهی از اصول طریقت تصوف دم زده و به عبارت دقیقتر آنها را بر خود بسته حاصلی نداشته و از آنچه صوفیان مدّعی آن‌اند خبری و اثری نیافته و در نتیجه سرگشتگی او درمان نشده است. آیا، به نظر شمای خواننده، ذکر لاف کرامات و مقامات زدن، درست در ضمن شعری در ابراز دوستداری به یک پادشاه، محلی از اعراب دارد، یا این‌که مناسب محتوایی از شمار نقدها و نظرگاههای آشنای حافظ در قبال دعاوی شیوخ پشمینه‌پوش است؟ در صورت التفات بدین عرایض و ملاحظهٔ مواردی که به آنها رجوع داده‌ام، پاسخ شما به این پرسش، هرچه باشد، سپاسی است که بر این بنده نهاده‌اید.

۱۰۶

۱ پیرانه‌سرم عشق جوانی به سر افتاد
وان راز که در دل بنهفتم، به‌در افتاد

۲ از راه نظر، مرغ دلم گشت هواگیر
ای دیده، نگه کن که به دامِ که درافتاد

۳ دردا، که ازان آهوی مُشکین سیه‌چشم
چون نافه بسی خون دلم در جگر افتاد

۴ از رهگذر خاک سر کوی شما بود
هر نافه که در دست نسیم سحر افتاد

۵ مژگان تو تا تیغ جهانگیر برآورد
بس کشتهٔ دل‌زنده که بر یکدگر افتاد

۶ بس تجربه کردیم درین دیر مکافات
با دُردکَشان هرکه درافتاد، برافتاد

۷ گر جان بدهد، سنگِ سیه لعل نگردد
با طینت اصلی چه کند؟ بدگُهر افتاد

۸ حافظ، که سر زلف بتان دستکَشش بود
بس طرفه حریفیست کِش اکنون به سر افتاد

۱. تأثّراتی مضمونی را از غزل همروال سعدی نشان می‌دهد:

زانگه که بر آن صورت خوبم نظر افتاد   از صورت بی‌طاقتی‌ام پرده برافتاد
(غ ۱۵۵)

هم از سعدی، در عشق پیرانه‌سر:

پیر بودم ز جفای فلک و جور زمان   باز پیرانه‌سرم عشق جوان بازآمد
(غ ۲۱۵)

پیرانه‌سر: =سر پیری، در سنّ و سال پیری؛ به همین صورت (و نیز «پیران سر») در متون کهن به‌ویژه شاهنامه آمده است:

پسر را بکشتم به پیرانه‌سر   بریده پی و بیخ آن نامور

جوانی: به «ی» نکره است و مصدری خواندن آن غلط مسلّم، زیرا «که» به معنای چه کسی (ب ۲) و «آهو» (ب ۳) به «جوان» راجع است، و خوانش به صورت مصدری، این ارتباط را می‌گسلد. نیز گفته است: عاشق روی جوانی خوش نوخاسته‌ام... (۳۰۵/۱)

۲. راه نظر: چشم و مردم آن چون روزنی است که مرغ دل از آنجا به بیرون و به سوی محبوب پر می‌کشد، به مصداق «که هرچه دیده بیند، دل کند یاد»؛ خود خواجه:

گفتم که: بر خیالت، راه نظر ببندم　　　گفتا که: شبرو است او، از راه دیگر آید

هواگیر: ایهامی دارد رایج در شعر: الف. رونده و پروازکننده به دنبال هوا و میل دل؛ ب. به هوا رونده. پیشتر هم، البته به صورت فعل، داشت:

به بال و پر مرو از ره، که تیر پرتابی　　　هوا گرفت زمانی، ولی به خاک نشست

با این تفاوت که اینجا یکی از دو معنی، عبارت است از: خیال یا خُیَلاء یا غرورْ او را برداشت.

در لخت دوم «که» ی اول را هم ربط می‌توان گرفت و هم سؤالی.

۳. آهوی مُشکین: = آهوی مشک (یا: مِسک) آهویی که از نافهٔ آن مشک گرفته می‌شود. «اندر وی آهوی مشک است و حیوان زیاد است.» (حدودالعالم ۲۵) نافه یا مشک و خون دل یا جگر بارها در شعر قدیم با هم می‌آیند، زیرا بوی خوشِ آن، بویه (آرزو) را به همراه دارد، آرزویی نایافتنی یا دست‌کم دشواریاب که خون‌دل‌ها و خون جگرها باید در پی آن خورد. مشک یا نافه در نگاه شاعرانه، خود تعبیر به خونی می‌شود که در دل یا جگر عاشق گره بسته است. این همراهی و آمیزه، ناشی از چنین عوامل و معانیی است. یکچنین دلِ تنگی هرچه بیشتر بر آتش عشق بسوزد بوی خوش آن بیشتر در جهان پراگنده می‌شود، یعنی حدیث عاشقیِ او بیشتر بر زبانها روان می‌گردد؛ سعدی:

چون ناف آهو خونم بسوخت در دلِ تنگ　　　برفت در همه آفاق بوی مشکینم

(غ ۴۲۴)

سلمان:

مشک را سودای زلفش خون به جوش آورده است

بی‌سبب خون جگر در ناف آهو بسته نیست

(دیوان ۶۳)

دل مرا که به بوییست قانع از تو چو مشک
چه باید این همه خوناب در جگر کردن؟
(همان ۲۵۳)

مشک ـ جگر: دیدیم مشک (در: آهوی مشکین) با جگر مرتبط شده؛ در هردو بیت سلمان هم این پیوند را دیدیم. این ارتباط از چه روست؟ در پاسخ باید گفت: در قدیم گاهی در مشک، که ارزشمند و گرانبها بود، تقلب می‌کردند و سوختهٔ جگر را به دلیل شباهت صوری با مشک به آن می‌آمیختند. چیزی را که از این ترکیب حاصل می‌شد «ناک» (مشک تقلبی) می‌خواندند، و فروختن ناک به جای مشک، بیشتر کار کولیان و دوره‌گردان بود که ادّعای طبابت نیز می‌کردند (همان که «طبیب راه‌نشین» خوانده شده و حافظ، عماد فقیه و دیگران هم در اشعار ذکر کرده‌اند.) عطار در همین مورد «عطار» (داروگر و پزشک راستین) را در برابر «ناک‌ده» (پزشک دروغین راه‌نشین) آورده، ضمن این‌که به «جگرِ سوخته» هم به صورت ایهامی اشارت دارد:

گرچه عطّارم من و تریاک‌ده سوخته دارم جگر چون ناک‌ده
(منطق‌الطیر ۲۵۲)

خود عطار می‌گوید: بوی مشکی که جگر در آن کرده‌اند (ناک) طبعاً کاهش می‌یابد:

مشک را چون بوی نقصان می‌پذیرد از جگر گل چگونه بوی مشکین از جگر می‌آورد؟
(دیوان ۲۰۹)

جمال‌الدین عبدالرزاق، هم در این قیاس:

جایی که همی نفس زند مشک از سوختهٔ جگر چه خیزد؟
(دیوان ۱۵۳)

(نیز در مورد رابطهٔ مشک و نافه با خون دل خوردن، نک. تحلیل این نگارنده در: ح ۱/۲.)

۴. آن بوی خوشِ نافه گون یا مشک‌آسایی که نسیم در همه‌جا می‌پراکَنَد، نه از خود معشوق (که ساحت او بسی برتر است) بلکه از «خاک نیکبختِ» رهگذار اوست؛ سلمان:

ببین که بر سر راهت نسیم باد بهاری چه نافه‌های تتاری نهاده است بر آذر
(دیوان ۵۲۸)

۵. خواجو (که احتمالاً خواجه از او گرفته است):

چون غمزهٔ خونخوارت بر قلب کمین سازد
بس کشته که هر لحظه بـر یکـدگر انـدازد
(دیوان ۴۴۱)

ناصر بخارایی:

با تیغ مژه، چشم تو هرجا که نهد روی دلها چو سر زلف تو بر یکدگر افـتد
(دیوان ۲۲۸)

کشتهٔ دل‌زنده: احمد سمیعی آن را ملهَم از آیهٔ «و لا تَحسبنَّ الّذین قُتِلوا... الآیـة» (آل عمران ۱۶۹) می‌داند. («کلام و پیام حافظ»، نشر دانش، س چهارم، ش پنجم، مرداد و شهریور ۱۳۶۳، ص ۱۴.) اما حسینعلی هروی این اقتباس را نمی‌پذیرد. («نظری به کلام و پیام حافظ»، نشر دانش، س پنجم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۴، ص ۳۰.) به گمانم حق با هروی است. از رسوم این سال و زمانه است که مضمونی را با کمترین ارتباط موضوعی به آیات و احادیث ربط دهند، حال آن‌که این مضمونی شاعرانه ـ عـارفانه است.

تیغ یا تیرِ معشوق می‌کشد و همزمان حیات می‌بخشد (شـطحیهٔ اِمـاته ـ احـیاء). کشتهٔ دل‌زنده خود چنین شطحیه یا پارادوکسی است و در اشعار عارفانه بسیار بازگو می‌شود و مضامینی گوناگون را پدید می‌آورد. (برای نمونه، نک. ح ۱۷/۱، که به آغاز و خاستگاه آن اشاره رفته است.) جهانگیر بودن این تیغ هم از جهت چیرگی فراگیر آن و اقتدار مطلق محبوب عارفان در تمامت کائنات است.

۶. دُردکشان: تعبیری است از رندان عاشق، آنان که به تعبیر خود خواجه، گدای درِ دوست‌اند، لیکن اورنگ‌نشینان عرصهٔ خاک‌اند و «افسـر شـاهنشاهی» مـی‌ستانند و می‌دهند. چه کسی را یارای رویارویی با کسانی است که حسابشان پاک و از محاسبت بی‌باک‌اند؟ خواجه عبدالله: «الهی، هرکه را براندازی، با درویشان دراندازی.» (مناجات خواجه عبدالله انصاری ۱۱۳) ناصر بخارایی:

بدخواه درافتد چو درافـتاد بـه نـاصر هرکس که به درویش درافتاد، برافتاد
(دیوان ۲۲۶)

که به دلیل شباهت بیشتر آن به گفتهٔ انصاری، احتمال می‌رود ناصر مستقیماً از او تأثیر پذیرفته و حافظ از سخن ناصر متأثر شده یا این‌که او هم به انصاری نظر داشـته، امـا قدری تغییر در آن پدید آورده باشد. به هر حال به دلیل معاصر بودن حافظ و نـاصر نمی‌توان به طور قاطع در این باره نظر داد. البته به دلیل قدرت و ظرافت مسلّم بـیان

خواجه، این بیت به نام خود او مَثَل شده است. (امثال و حکم ۱، ۳۵۳)

۷. این بیت با بیت قبلی در نسخه‌ها معمولاً دنبال هم‌اند و در کل شعر فقط این‌دو می‌توانند با هم سنخیّت موضوعی داشته باشند. بنابراین در اینجا لعل استعاره از دُردکشان (به دلیل ارزش وجودی) و سنگ سیاه خسیس‌طبع و فاقد قابلیت، قهراً مخالفان و منکران دردکشان خواهد بود.

طینت: طِین بالکسر، گِل، و طینة اخص است از آن، و سرشت و خوی. (منتهی الارب) فطرت، جبلّت، خلقت، طبع، طبیعت، خمیره، آب و گِل، گل آدمی، غریزه، نهاد؛ بدطینت = بدنهاد (دهخدا) معانی اخیر نسبت به گِل مجازی است.

بدگهر: = بدنژاد، بداصل، بدرگ؛ از واژه‌هایی است که نوعاً بیشتر در شاهنامه و متون همانند آن به کار می‌رود. گُهر یا گوهر در این معنی، عبارت است از مجموع قابلیتهای سرشتی یا وراثتی، در برابر هنر، که به معنای بروز و فعلیت یافتن آن قابلیتهاست، که در مورد بدگهر چیزی بجز فرومایگی و بدی نیست. وقتی بهرام چوبین به دست فرستادهٔ خسرو کشته می‌شود و خبر به او می‌رسد:

دل شاه پرویز از آن شاد شد   کز آن بدگهر دشمن آزاد شد

(شاهنامه ۹، ۱۶۸)

البته نماد بدگوهری در شاهنامه کسی جز ضحاک نیست، موجودی بدسرشت که کار او با قتل پدر آغاز می‌شود، پدری که:

همی پروریدش به ناز و به رنج   بدو بود شاد و بدو داد گنج

چنان بدگهر شوخ فرزند او   بگشت از ره داد و پیوند او...

(۱، ۴۶)

افتادن: شدن، گردیدن، روی دادن، اتفاق افتادن، تکوین یافتن

۸. دستکَش: دست‌آموز، رام، فرمانبردار، ذَلول، که به ذلیل نیز می‌گراید، و از همین روی در برخی فرهنگها چنین معنی شده است: اسیر و گرفتار و زبون و زیردست. (برهان) در شاهنامه معنای رام و دست‌آموز دارد؛ در خوان سوم:

چو بیدار شد رستم از خواب خَوش   برآشفت با بارهٔ دستکش

(۲، ۹۶)

جای دیگر:

نشست از برِ بارهٔ دستکش   بیامد برِ خسرو شیرفش

(۳، ۱۶۲)

نظامی:

دستکش کس نیم از بهر گنج　　　دستکشی می‌خورم از دسترنج

(مخزن ۹۸)

که در لخت نخست به معنای زبون و بازیچه است و در دوم نان پنجه کش (امروز: ناخنی). حافظ خود یک بار دیگر آن را به همان معنای رام یا زیر فرمان آورده است:

ابروی دوست کی شود دستکش خیال من؟

کس نزده‌ست ازین کمان، تیر مراد بر هدف

کِش: که +ش (شناسه)؛ هروی: «کَش: مطبوع، دلپسند، چابک» (شرح غزلهای حافظ ۱، ۴۶۹) که خطایی آشکار است. چنین خوانشی موجب کاستی و خطا در نحو بیت است، و باید پرسید: در این صورتْ «که» (جزءِ کاملاً ضروری) چه می‌شود؟ در این باره دیگران هم سخن گفته‌اند، مثلاً اسلامی ندوشن و پرویز اهور «کِش» (که ش) را درست دانسته‌اند. تنها چیزی که می‌توان احتمال داد این‌که: اگر تلفظ رایج «کِش» در آن روزگار به فتح (کَش) بوده باشد می‌توانسته ایهامی از نوع تبادر با معنای مورد نظر هروی داشته باشد، که آن هم امری صرفاً تزئینی و فاقد اصالت یا وجههٔ محتوایی است.

به سر افتاد: هیچ ربطی به معنای افتادن با سر بر زمین ندارد، زیرا فعل مربوط به معشوق است، و مراد شاعرْ بازخوردن او به چنین معشوق عیار و چابکی است. بنابراین، عبارت چنین خواهد بود: او (شاعر) را به سر افتاد = شاعر دوچارِ، یا مواجه با، چنین حریفی شد، همچنان‌که امروز در موردی از این دست می‌گوییم: حریفی که به من افتاد قوی بود. البته ایهامهایی هم در آن قابل تصوّر است، مثل: تسلط بر سر شخص، و نیز در مورد زلف، افتادن زلف بر سر، هرچند تکلف‌آمیز است.

به گمانم معنای بیت روشن باشد: من، که سر زلف زیبارویان همواره رام من و در دستم بود، اکنون حریفی به من افتاده و بر من مسلط شده که عیّارتر از آن است که بتوانم بدو دست یابم. در بیت یاد شده نیز گفت: حتی خیال من هم نمی‌تواند ابروی دلدار را دریابد.



هومن، و پس از او دستغیب، این شعر را به استناد «پیرانه‌سر» جزو اشعار دورهٔ آخر عمر حافظ دسته‌بندی کرده‌اند. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۷۹۹ـ۸۰۰.)

و اما تنوّعی نسبی در مضامین ابیات شعر هست. گمان می‌کنم ساختار کلی شعر تا حدودی شبیه به آن چیزی است که در بررسی الگوهای عمدهٔ غزلیات او از آن به عنوان الگوی ۳ یاد کردم، یعنی چیزی همچون یک قصیدهٔ کوچک که بیتهای آغازین آن مثل تغزل و تشبیب است و اصل سخن یا مقصود اصلی را پس از آن شاهد هستیم. مثال روشن آن هم غزل ۳ بود: اگر آن ترک شیرازی... (نک. ج ۱، ۴۸۱ـ۴۸۳.) در اینجا هم تقریباً به همان حالت، ابتدا از عشق یک جوان آغاز می‌کند تا مقدمه‌ای باشد برای ورود به عشق عارفانه، عشقی که به نظر می‌رسد از بیت ۴ به بعد موضوع سخن قرار گرفته است. قضا را در: عاشق روی جوانی خوشِ نوخاسته‌ام... (غ ۳۰۵) نیز نخست از عشق یک جوان شروع کرده تا بعد به سراغ عشقی برتر برود. بدین سان در شعر حاضر هم می‌توان گفت در وهلهٔ نخستْ غزل به دو پارهٔ نسبتاً مشخص و مجزا (البته فقط از حیث عشق زمینی و آسمانی) تقسیم شده. در قسمت دوم هم، چنان‌که دیدیم، دو بیت ۶ و ۷ مشمول تنوّعی محسوس در مضامین‌اند، بدین معنی که ابتدا «دُردکشان» چونان نمادی از عاشقان مستِ از همه‌چیز خود گذشته به میان می‌آیند و در بیت بعد هم قیاس میان سنگ سیاه و لعل، که ظاهراً مرتبط با دردکشان و مدّعیان آنان است.

به هر حال، موضوع مهم از نظر ساختار، این است که در این غزل (و نیز غ ۳۰۵) شعر را با سخن از یک جوان (ظاهراً محسوس یا اینجهانی و بشری) آغاز می‌کند، و آنگاه وارد عرصهٔ عشق عارفانه (مجرّد، آسمانی و فرابشری) می‌شود. این شیوه، که در جای خود ذکر شده (ج ۱، زیر عنوان «ملامت کشیم و خوش باشیم») اگر هم از آنِ سعدی نباشد، ختم بر اوست. او در غزلهای بسیار، در یک غزل واحد، هم از آدم (یا بشر، انسان یا بدلهای آن چون جوان، کودک و...) سخن می‌گوید و هم از برتر از آدم. به عبارت دیگر، در درون یک شعرْ آمیزه‌ای میان بشر و فرابشر می‌بینیم، چیزی که من آن را «تنزیل و تنزیه» در یک شعر خوانده‌ام. در غزل حافظ هم در موارد متعدد، از جمله همین شعر، از شیوهٔ سعدی پیروی شده و حرکت از بشر به سوی فرابشر صورت گرفته است. شعر عارفانه ممکن است به شیوه‌های گوناگون، از جمله به همین شیوه، سروده شود. در اشعار مبتنی بر چنین ساختاری نباید به صِرف مشاهدهٔ این یا آن واژه یا بنمایهٔ بشری و محسوسْ حکم بر غیر عرفانی بودن کلّ شعر کرد، زیرا چه بسا شاعر قصد و تعمّد خاصی در آمیختن این دو با یکدیگر، مثلاً بیان این موضوع داشته باشد که هر حقیقتی از نظرگاه انسان از مرتبهٔ مجاز آغاز می‌شود و آدمی عملاً در

کار سنجش پدیدارهای عادی و مادّی با معانی مجرّد و ماورای بشری است. و این درست همان چیزی است که عدّه‌ای هنوز در خصوص غزل سعدی لحاظ نکرده‌اند، چنان‌که در غزلهای فراوان عارفانهٔ او به محض مشاهدهٔ لفظ آدم و مشابهات آن رأی بر این می‌دهند که غزل او صرفاً عاشقانهٔ بشری یا شهوی است.

همچنین چنانچه در مورد غزل حاضر به ساختار ویژهٔ آن (یعنی حالت قصیده‌گونه، با شروع تغزل‌گونه و آنگاه اصل مقصود) توجه نداشته باشیم، ممکن است تناقضی میان عشق بشری و شهوی با عشق فرابشری و عرفانی (که در یک شعر واحد با هم جمع نمی‌شوند) به شاعر نسبت دهیم، در حالی که در چنین ساختاری هرگز تناقضی از این حیث وجود ندارد.

۱۰۷

۱ عکس روی تو چو بر آینهٔ جام افتاد
عارف از خندهٔ می در طمع خام افتاد

۲ جلوه‌ای کرد رخت روز ازل زیر نقاب
این همه نقش در آینهٔ اَوهام افتاد

۳ این همه عکس می و نقش مخالف که نمود
یک فروغ رخ ساقیست که در جام افتاد

۴ غیرت عشق، زبان همه خاصان ببرید
کز کجا سرّ غمش در دهن عام افتاد؟

۵ من ز مسجد به خراباتْ نه خود افتادم
اینم از عهد ازل حاصل فرجام افتاد

۶ چه کند کز پی دَوران نرود چون پرگار
هرکه در دایرهٔ گردش ایّام افتاد

۷ زیر شمشیر غمش رقص‌کنان باید رفت
کان‌که شد کشتهٔ او، نیک‌سرانجام افتاد

۸ در خم زلف تو آویخت دل از چاه زَنَخ
آه کز چاه برون آمد و در دام افتاد

۹ آن شد، ای خواجه، که در صومعه بازم بینی
کار ما با رخ ساقی و لب جام افتاد

۱۰ هردمش با منِ دلسوخته لطفی دگر است
این گدا بین، که چه شایستهٔ اِنعام افتاد

۱۱ صوفیان جمله حریف‌اند و نظرباز، ولی
زین میانْ حافظ دلسوخته بدنام افتاد

۱. همانندیهایی دارد با غزل سلمان:

در ازل عکس می لعل تو در جام افتاد   عاشق سوخته‌دل در طمع خام افتاد
(دیوان ۱۴۱)

عکس: =بازتاب، پرتو، فروغ، شعاع و نظایر اینها؛ در قدیم فقط به این معنی به کار می‌رفته، و نه به معنای امروزی (تصویر، تمثال و غیره). پیشتر هم گفته‌ام که حافظ در مورد تجلّیِ حق یا دوست یا حبیب از واژه‌هایی چون عکس، پرتو، فروغ و شعاع (در بیتی مطابق قزوینی ۳۹۷/۹) سود می‌جوید تا بازتاب نور حق را از وجه حق جدا کند. (نیز نک. ح ۱۱/۲.) در بیت ۳ نیز عکس، نقش و فروغ را نیز یکجا به کار برده است.

عکس روی در جام، ساغر، پیاله و جز اینها: تعبیری است رایج از تجلّی محبوب در دل؛ خواجو:

چو عکس روی تو در ساغر شراب افتاد　　　چه جای تاب، که آتش در آفتاب افتاد

(دیوان ۶۹۱)

عارف و طمع خام: در این باره آرایی کمابیش متفاوت ابراز شده است. محمد دارابی: وقتی پرتو ذات احدیت در قلب عارف افتاد از غایت انبساط که خود را لبریز از آن نور دید بلکه عین آن نور خود را مشاهده کرد پنداشت که آن نورانیت از ذات خود او ناشی شده است. دارابی در تفسیر خود تلفیقی بین آیهٔ: اِنْ مِنْ شیءٍ اِلّا یُسَبّحُ بِحَمدِه... الآیة (اِسراء ۴۴) و حدیث: مَنْ عَرَفَ اللهَ کَلَّ لسانُهُ، می‌کند. (لطیفهٔ غیبی ۷۵، نیز ۸۲ـ۸۳) زرین‌کوب: عارف با عکس روی معشوق در دل به طمع خام می‌افتد که این نه عکس و بلکه خود اوست. حافظ، علی‌رغم آشنایی با تعالیم اهل وحدت، وحدت حقیقی و وجودی را طمع خام می‌داند. (از کوچهٔ رندان ۱۰۳ـ۱۰۴) خرّمشاهی: تجلی تو (خداوند) باعث شد که عارف به این طمع بیفتد که خود را از طریق عشق با تو متحد ببیند، یعنی قائل به اتحاد عشق و عاشق و معشوق شود. به تعبیر دیگر، عکس روی معشوق، شباهتی با چهرهٔ عاشق داشت (خَلَقَ اللهُ آدمَ علیٰ صورته) لذا از خندهٔ می یعنی از سرمستی عشق در طمع خام یعنی ادعای وحدت و اتحاد افتاد. (حافظنامه ۱، ۴۸۵ـ۴۸۶) ایشان در سطور قبل نوشته‌اند: این تنها باری است که حافظ از عارف با اندکی تعریض و تخفیف یاد می‌کند. عبدالعلی دستغیب «صوفی» را به جای «عارف» از روی برخی نسخْ مناسب می‌داند و معتقد است «عارف» هماهنگی غزل و پیوستگی اندیشهٔ شاعر را، که شناخت عرفانی را بزرگ می‌دارد، به هم می‌زند. حافظ ناتوانی صوفی و چالاکی عارف را در تجربهٔ عرفانی اثبات می‌کند. (حافظشناخت ۱، ۲۸۷ـ۲۹۱) اما من نه این تقریباً اجتهاد در برابر نصّ یعنی اختیار «صوفی» را (درحالی‌که معتبرترین طبعها «عارف» دارند) می‌پسندم، نه این را که اساساً تعریض و تخفیفی (که البته به عنوان تنها مورد) متوجه عارف شده است، و نه این را که عارف

به‌طمع وحدت افتاده (و مگر اساس عرفان همین تجربهٔ وحدت نیست؟) بلکه گمان می‌کنم قضیه به چیز دیگری بازگردد، و آن خطای احتمالی عارف در تشخیص نوع تجلّی است که در دل مشاهده می‌کند. در منابع تصوف و عرفان جای جای از این مقوله سخن رفته است. ابن‌عربی در «رسالةُالغَوثیه»: «غیر حق را نیز تجلّی باشد خصوصاً روح را که خلیفهٔ خدا است. پس تفرقه میان تجلّی حق و غیر حق بسیار دشوار است. جز کاملِ صاحب‌تصرّفْ تمییز نمی‌تواند کرد. چون در ابتدای حال، آیینهٔ دل از زنگار طبیعت و صفات بشری مصفّیٰ گردد بعضی صفات روحانی بر دل تجلّی کند و از غلبات انوار روحانیّه منوّر بود و گاه بود که با نور ذکر، نور مذکور آمیخته شود و ذوقِ تجلّی مذکور بخشد، و نه آن باشد [...] و گاه بوَد که جملهٔ موجودات را در پیش خلافت روح در سجود یابد و در غلط افتد که مگر حضرت حق است. و از این گونه غلطها بسیار افتد، و نظیر این است آن‌که صورت خیال و میل نفْس خود را به صفاتی که وی را حاصل است در عالم مصفّیٰ مشاهده کند و آن را امر واقعی و حق پندارد.» (رسائل ابن‌عربی ۲۷ـ۲۸) نجم رازی نیز در بحث از تجلی به برخی خطاهای عارف در آن اشاره می‌کند: «و روح را نیز تجلّی باشد، و درین معنی سالکان را غلط بسیار افتد، گاه بود که صفات روح یا ذات روح تجلی کند، سالک را ذوق تجلی حق نماید و بسی روندگان که درین مقام مغرور شوند و پندارند که تجلی حق یافتند.» (مرصاد ۳۱۶) و در ادامه بر همان چیزی که محیی‌الدین گفت تأکید می‌کند: در تجلی روحانی خطا اتفاق می‌افتد ولی در تجلی ربّانی نه: «تجلی روحانی وَصْمت حدوث دارد، آن را قوّت اِفنا نباشد، اگرچه در وقت ظهورْ ازالت صفات بشری کند اما افنا نتواند کرد. چون تجلی در حجاب شد صفات بشری معاودت کند [...] دیگر آنک با حصول تجلی روحانی، طمأنینهٔ دل پدید نیاید، و تجلی حق به خلاف و ضدّ این باشد. دیگر آنک از تجلی روحانی غرور پندار پدید آید و عُجب و هستی بیفزاید و درد طلبْ نقصان پذیرد.» (۳۱۹)

حافظ، به گمان این نگارنده، دارای ابیاتی متعدد است که به تعدّد تجلیات مرتبط است، از جمله: به بوی نافه‌ای کاخر صبا... (۱/۲) شیدا ازان شدم که نگارم چو ماه نو... (۳۲/۳) و حتی در این بیت به همان خطا در دریافت نوع تجلی اشاره کرده است:

شیوهٔ چشمت فریب جنگ داشت　　　ما غلط کردیم و صلح انگاشتیم

(در مورد خود تجلی، نک.ح ۱۴۸/۱.)

۲. به نظر می‌رسد موضوع پیدایی کثرات از وجود واحد (که در ب ۳ نیز پیگیری

خواهد شد) از اینجا آغاز می‌شود. مراد از «زیر نقاب» احتمالاً تجلی غیرمستقیم یعنی در زیر پوشش کثرات و حُجُب امکانیّه است (البته اگر ضبط خانلری درست باشد.)

نقش: وقتی به «اوهام» اضافه می‌شود به معنای صوَر منطبع در خیال یا وهم است، زیرا هیچ یک از کثراتْ دارای اعتبار وجودی و حقیقی نیست.

لخت نخست در قزوینی چنین است: حسن روی تو به یک جلوه که در آینه کرد. نیساری هم در دفتر دگرسانیها همین را اختیار کرده، اگرچه از نسخه‌هایی که کمّاً در اقلیت و کیفاً متأخرند. البته به نظر می‌آید بیانی دلپذیرتر داشته و ارتباط دو لخت هم با آن استوارتر باشد. اما مهمتر از جوانب لفظی، ذکر «آینه» در آن است که در منابع حکمت و عرفان در بحث از نحوهٔ تکوین کثرات غالباً از آن استفاده می‌شود تا تناظر میان نخستین آفریده، یعنی عقل کل یا صادر اوّل با وجود واحدِ واجب تبیین گردد، بدین سان که عقل اول مثل کسی که در آیینه (حضرت حق) می‌نگرد، از سویی به وجود خود اِشعار دارد و از سوی دیگر به وجود آفریدگار خویش، و چنین است که مفهوم دویی یا کثرت پدید می‌آید، و پس از آن به ترتیبْ دیگر عقول (جمعاً عقول عشره) و پس آنگاه جمادات، گیاهان، حیوانات و انسان خلق می‌شوند. باز به سبب همین تمثیل آیینه است که حکما عقل را «صورت مرآتیِ» احد خوانده‌اند. (نک. پورجوادی، درآمدی به فلسفهٔ افلوطین ۲۶ـ۲۷) انوری هم در غزل معروفش از آینه سود می‌جوید:

نظّارگیان روی خوبت — چون درنگرند از کرانها
در آینه نقش خویش بینند — زین است تفاوت نشانها
(دیوان ۲، ۷۹۶)

۳. وحدت وجود: این بیت، مثل بیت قبلی در بیان نشأت‌گیریِ تمامی کثرات و اشیای عالم از پرتو وجود واحد است، و این وحدتْ اساس نگرش عارفانه است، که در عرفان هر قومی از هندو، مسلمان، مسیحی و غیره، در هرکدام به وجهی، وجود دارد. و. ت. استیس بنیاد و لُبّ و لُباب بینش و نگرش عرفانی را این سه اصل می‌داند: الف. تمایز و تعیّنی در واحد راه ندارد. ب. تمایزی بین یک عین (مُدْرَک) و عین دیگر از نظر حقیقت وجودی آنها نیست. ج. تمایزی بین مُدرِک (ذهن) و مُدرَک (عین) وجود ندارد. بر همین مبنا، عرفانی که در آن دوگانه‌انگاری باشد از بیخ و بن خام و نسخته است. (عرفان و فلسفه ۲۴۱) البته وحدت و کثرت بازبسته به یکدیگرند. «اگر کثرت نبودی توحید را وجود نبودی، از جهت آن‌که معنی مطابق توحید "یکی کردن"

است و یکی را یکی نتوان کردن؛ چیزهای بسیار را یکی توان کردن.» (عزیز نسفی، الانسان‌الکامل ۱۷۹) هم او: «ای درویش، تو می‌پنداری که خدای وجود دارد و تو هم به‌غیر وجود خدایْ وجودی دیگر داری. این سهوی عظیم است [...] این پندار، خطای راه است میان بنده و خدای، و سالک تا از این پندار نگذرد به خدای نرسد. خودبین هرگز خدای‌بین نشود [...] چون خود را نبینی همه خدای بینی.» (مقصد اقصی ۲۱۳) جامی در شرح سخن فخرالدین عراقی در لمعات، در لمعهٔ چهارم می‌گوید: «معشوق و محبوب بلکه عاشق و مُحب نیز در همهٔ مراتبْ حضرت حق است.» و می‌گوید: اگر آدمی نفْس خود را دوست می‌دارد این کلید دوستی حق است و معرفت او به نفس خود کلید معرفت حق. «اگر گویی که دوستیِ آدمی مر خود را چون به واسطهٔ آن باشد که معشوقْ خود را عین اشیا کرده است جمیع اشیا در این برابرند، پس چرا خود را دوستر باید داشت، گوییم: محبت به قدر معرفت می‌باشد و شک نیست که آدمی به وجود خود اعرف است از همهٔ چیزها و لهذا معرفت وی را به نفس خودش کلید معرفت حق ساخته‌اند، که: مَنْ عَرَفَ نفْسَهُ فَقَدْ عرف ربَّهُ.» (اشعّةاللمعات ۵۲ ـ ۵۵، به‌تلخیص)

سخنان مشعر بر وحدت در میان اولیای دین و عرفان فراوان است، و اینها نمونه‌هایی از آنهاست: رسول‌الله (ص): لا راحةَ لِلمؤمنِ دونَ لقاءِ الله. علی (ع) لا اَعْبُدُ رَبّاً لَم اَرَه. ابوالعباس قصاب: لیسَ فی الدّارَینِ غیره. معروف کرخی: لیس فی الوجود اِلّا الله. (نسفی، پیشین ۲۷۷) اقوال شطّاحانهٔ عرفا هم متضمّن وحدت است، همچون «انا الحق» حلاج، «سبحانی، ما اَعظمَ شأنی» از بایزید بسطامی، «لیسَ فی جُبَّتی سِوَی اَلله» که به بایزید و شبلی هردو نسبت داده‌اند ولی از شبلی است. (همان‌جا). عراقی در لمعات: «هر عاشقی ازو نشان دیگر دهد و هر محبّی عبارتی دیگر گوید و هر محققی اشارتی دیگر کند.» (کلیات ۳۸۲)

در باب ارتباط سخنان حافظ با مکتب وحدت وجود ابن‌عربی، آرای مختلف ابراز شده، مثلاً مرتضی مطهری در تماشاگه راز حافظ را پیرو او می‌داند و در تلفیق اشعار او با عقاید شیخ اکبر اهتمام دارد، درحالی‌که برخی دیگر از اهل نظر این ارتباط و انطباق را نمی‌پذیرند. (در مورد اقوال گوناگون در این باره، نک. علیرضا ذکاوتی قراگزلو، «حافظ عارف و ابن‌عربی شاعر»، نشر دانش، س نهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۷ـ۱۳.) این نگارنده اساساً نمی‌داند عدّه‌ای چگونه و بر کدام بنیادْ حافظ شاعر را عارفی به تمام معنی و تعاریف آن خوانده و در شمار عرفایی که بعضاً ذکر شد نهاده‌اند

تا بتوان از انطباق اشعارش با این یا آن مکتب تصوف و عرفان (از جمله آنِ ابن‌عربی) داد سخن داد؟ اگرچه برخی ابیات او را بـه انـفراد مـی‌توان دارای مـضامینی هـمانند وحدت وجود دانست، مثل بیت متن و نیز:

هردو عـالَم یک فـروغ روی اوست — گـفتمت پـیدا و پـنهان نـیز هـم
ندیم و مطرب و ساقی هـمه اوست — خـیال آب و گِـل در ره بـهانه

(در مورد آرای محیی‌الدین و مکتب وحدت وجود (که در تصوّف اسلامی حایز اهمیتی عظیم است) گذشته از آثار بزرگ او چون الفتوحات‌المکیّة و فصوص‌الحکم و شروح متعدد عربی و پارسی آنها، منابعی متعلق به روزگار ما نیز هست، که خوانندگان می‌توانند خود به آنها رجوع و در باب اقوال موجود پیرامون ارتباط یا عدم ارتباط اشعار حافظ با مکتب مذکور داوری کنند، مثل: ۱. محسن جهانگیری، محیی‌الدین عربی [،] چهرهٔ برجستهٔ عرفان اسلامی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۱. ۲. سید حسین نصر، سه حکیم مسلمان، ترجمهٔ احمد آرام، ۱۳۶۱. ۳. م. م. شریف، تاریخ فلسفه در اسلام، ج ۱، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲، ص ۵۶۱ـ۵۹۱. ۴. حنّا الفاخوری و خلیل الجر، تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران، زمان، ۱۳۵۸، ص ۳۰۱ـ۳۱۳.)

و اما این‌که این همه بازتاب و پرتو گوناگونْ ناشی از تنها یک فروغ رخسار ساقی کل در جام وجود یا ساغرِ دل عاشق است، اندیشه‌ای است که در شعر عارفانی چون سنایی، عطار، مولانا و عراقی بسیار بازگو شده. عراقی بارها در آثار خود اعم از منثور و منظوم به آن پرداخته است؛ برای نمونه:

صفای جام بـیامیخت بـا لطـافت مَـی — ظهور یافت ازین امتزاج، سـاغر جـان
درین قـدح رخ سـاقی مـعاینه بـنمود — ز حسن کرد دو صد رنگ آشکار و نهان
(کلیات ۹۰)

در جـــام جـــهان‌نمای اول — شد نـقش جـهان هـمه مـمثَّل
خورشید وجود بر جهان تافت — گشت آن همه نـقشها مشکّـل
یک روی و هـزار آیـنه بـیش — یک مجمل و این همه مـفصَّل
بگذر تـو ازیـن قـیود مشکـل — تا مشکل تـو هـمه شـود حـل
هست این همه نقشها و اَشکال — نـقشِ دومـینِ چشمِ احـول
در نـــقش دوم اگـــر بـببینی — رخســـــارهٔ نـــقشبند اول،
معلوم کنی که اوست مـوجود — یـــابی هـــمه چـیزها مـخیَّل
(همان ۲۲۲)

(دربارهٔ احوال و افکار عراقی، نک. تحلیل و تحقیق زنده‌یاد زرین‌کوب، «مکتب ابن‌عربی» در: دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران ۱۴۳ـ۱۵۰.)

نقش مخالف: قزوینی: نقش نگارین، که، به رغم ظاهر دلپذیرتر آن، از نظر نُسخ در اقلیت کامل است. اما نیساری بیتی بدین اهمیت در کل شعر را اضافی و الحاقی دانسته است. (دفتر دگرسانیها ۱، ۳۹۸) من به راستی نفهمیدم چرا. شأن بیت و اندیشهٔ موجود در آن را هم از همین بیان الکن من نیز می‌توان دریافت. از نظر نُسخ نیز همین بس که ظاهراً این بیت در اقدم نسخ ایشان (یجـ) هم هست؛ و الله اعلم.

۴. غیرت عشق: سومین گونهٔ غیرت به معنای مصطلح عارفانه (پس از غیرت مُحبّ و غیرت محبوب) است. از سخنان عرفایی که از این گونه غیرت ذکری کرده‌اند برمی‌آید که در مرتبه‌ای برتر از آن‌دو قرار دارد و توضیح آن هم به همین نسبت دشوارتر است، چنان‌که احمد غزالی با ابراز شگفتی از آن سخن می‌گوید: آنگاه که عاشق روی به معشوق می‌آورد، «یک بار دیگر غیرت عشق بتابد، رویش از معشوق بگرداند، زیرا که به طمع معشوق از خود برخاسته است، داغ بر طمع او نهد؛ نه خَلق و نه خود و نه معشوق؛ تجریدِ بکمال بر تفریدِ عشق تابد، توحیدْ او را و او هم خودْ توحید را بوَد، درو غیری را گنجایش نبوَد.» (سوانح 16-17) جای دیگر: «غیرت چون بتابد، او صمصامی [= شمشیر برنده‌ای ـ م] بی‌مسامحت بوَد، اما تا چه پَی کُند و کرا پی کُند. گاه بود که صبر را پی کند و بر عاشق آید تا قهری بدو رسد ـ سر در رسن کردن و خود را هلاک کردن از این ورق بود ـ و گاه بود که بر پیوند [= علایق و تعلقات ـ م] آید و ببرّد و عشق را پی کند تا عاشق فارغ شود، و گاه بود که بر معشوق آید و معشوق را پی کند، زیرا که او از جناب عدل عشق است، و عدل عشقْ کفاءَت و همسانی و همتایی نخواهد، آمیزش و آویزش عشق خواهد [...] و این از عجایب بود.» (همان 98-99) در بیان این عارف باریک‌بین و پیشرو در تبیین بسی معانی دقیق عرفانی دیدیم که این گونه غیرت حتی معشوق را هم «پی می‌کُند» یعنی پیوند او را از عاشق می‌بُرد. این خود نمونه‌ای است از این‌که متصوفهٔ ما تا چه حد در زوایا و خبایای عالم دل و درون (حال هرچه و در هر مرتبه‌ای از اعتبار که باشد) پیش رفته‌اند. وقتی عارفی چون او از این معنی ابراز شگفتی می‌کند، می‌توان حدیث مفصّل از این مجمل خواند.

غیرت عشق همان است که «غیرت محبت» هم گفته‌اند، چنان که عزّالدین محمود می‌گوید: «غیرت بر سه گونه است: غیرت مُحبّ و غیرت محبوب و غیرت محبت.» (مصباح الهدایة ۴۱۴) خاقانی:

خاقانی را ز غیرت عشق　　　ناله همه در جگر شکسته

(دیوان ۶۷۱)

سیف اسفرنگی:

تا تو نپرسی از کسی، راهزنان عقل را

غیرت عشق دور کرد از سر راه عاشقان

(دیوان ۶۵۱)

خواجه این پرسش را از آن روی می‌کند که عارفان و خواص عالم عشق به تأکید منع شده‌اند از این‌که اسرار احوال و مواجید خود را با اغیار در میان گذارند، و به قول مولانا:

هرکرا اسرار کار آموختند　　　مُهر کردند و زبانش دوختند

(مثنوی ۵، ۱۴۳)

حافظ این سؤال را جای دیگر هم می‌کند:

سرّ خدا، که عارف سالک به کس نگفت　　　در حیرتم که باده‌فروش از کجا شنید؟

امّا عراقی به وجهی و از نظرگاهی خاص به این پرسش پاسخ می‌دهد: صدای سخن عشق (که به گفتهٔ خواجه خوشترین سخنی است که در «گنبد دوّار» گیتی پیچشی همیشگی دارد ۱۷۵/۸) مگر اصلاً ممکن است که پراگنده نشود؟:

ور از جهانْ سخن سرّ تو برون افتاد　　　سزد، که راز نگه داشتن نه کار صداست

(کلیات ۱۴۸) ·

درست از همین روی است که جای دیگر می‌پرسد:

چو خود کردند راز خویشتن فاش　　　عراقی را چرا بدنام کردند؟

(همان ۱۹۳)

اگر او خود پرتو جمال خویش را بر جهان و جهانیان نمی‌تابانید، از کجا به قول حافظ «شاهد هرجایی» (۴۸۴/۶) نام می‌گرفت؟

یک احتمال دیگر هم هست و آن این‌که «زبان همه خاصان ببرید» با ذکر جمع و ارادهٔ مفرد به ماجرای قتل حلاج (به عنوان یکی از «خاصان») بازگردد، چه عطار روایت می‌کند: «پس زبانش ببریدند.» (تذکرةالاولیاء ۲، ۱۴۴) و سخن معروف شبلی در باب شبی که بر سر گور حلاج به سر آورد: «سحرگاه مناجات کردم و گفتم: الهی، این بندهٔ تو بود، مؤمن و عارف و موحّد؛ این بلا با او چرا کردی؟ [...] از حق فرمان آمدی که: این از آن کردم که سرّ ما با غیر گفت.» (همان ۱۴۵)

(نیز دربارهٔ غیرت، نک. «غیرت محبّ» در: ح ۵۰/۸، و «غیرت محبوب» در: ح ۷۵/۸.)

کز کجا: کذا قزوینی؛ نیساری در دفتر دگرسانیها: از کجا؛ زریاب خویی با ترجیح همین ضبط، بر آن است که بیت با «کز» از لطف و زیبایی و حتی از مفهومی معقول خالی می‌ماند. (آیینهٔ جام ۶۹) چرا؟ آیا «که»ی ربط میان دو لخت ضروری نیست؟ این خود نمونه‌ای از ترجیحات بسیار رایج ذوقی و شخصی بر مقتضیات نُسخ و ضروریات زبانی در کار و بار حافظ است.

۵. مسجد و خرابات از نمادهای رایج در این گونه شعر است برای افادهٔ زهد و عشق. تاکنون دیده‌ایم که حافظ نیز اختیار عشق و مستی بر زهد و طاعت را اساساً امری قدیم و نصیبه‌ای ازلی دانسته است:

در خرابات مغان ما نیز هم‌منزل شویم کاینچنین رفته‌ست در عهد ازل تقدیر ما

گاهی هم به این شکل:

حافظ به خود نپوشید این خرقهٔ می‌آلود
ای شیخ پاکدامن، معذور دار ما را

عرفا به‌ویژه با استناد به «يُحِبُّهُمْ وَ يُحِبُّونَهُ» (مائدة ۵۴) عشق و محبت را امری خدایی و ازلی و محبت خداوند را نسبت به بنده، مقدم بر عشق مخلوق به او می‌دانند. نجم رازی: «پس یحبّهم صفت قِدم است و یحبّونه همین ذوق دارد.» (مرصاد ۴۴)

۶. آسوده بر کنار چو پرگار می‌شدم دوران چو نقطه عاقبتم در میان گرفت

این افتادن در دایره به هیچ روی لحن شکوه ندارد و آن را می‌توان اسارتی به طیب خاطر خواند (چنان‌که در سخن پایانی خواهیم دید.) مضمون پرگار، دایره و نقطه چند بار در شعر او آمده است.

۷. سعدی:

عاشق آن است که بی‌خویشتن از ذوق سماع
پیش شمشیر بلا رقص‌کنان می‌آید
(غ ۲۸۹)

عماد فقیه چند بار این مضمون را آورده، ولی اینها دو نمونه از آن است، که می‌توان با بیان دل‌انگیز حافظ سنجید:

نرسد آتش دوزخ به شهید غم او
هرکه شد کشتهٔ شمشیر غمش مرحوم است [!]
(دیوان ۳۴)

جهد کردم کـه شـوم کشـتهٔ شـمشیر غـمت
تــا رســیدم بــه حـیاتی کـه وفـاتش نـبود
(همان ۱۳۲)

و اما بیت متن نیز گوشه‌ای دیگر را از ماجرای حلّاج به یاد می‌آورد به هنگام رفتن به سوی مـرگ: «پس در راه کـه مـی‌رفت مـی‌خرامـید، دست‌انـدازان [= رقـص‌کنان، دست‌افشان ـ م] و عیّاروار می‌رفت، با سیزده بند گران؛ گفتند: این خرامیدن چیست؟ گفت: زیرا که به نحرگاه می‌روم.» (تذکرةالاولیاء ۲، ۱۴۲)

۸. آویختن دل در...: دل بستن و مفتون شدن به... «گفت: [مصحف] به مـن ده تـا بنگرم، که دلم در آن آویخت.» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۲۴۰) «گر بگوید رسول را جمال وی به تمامی، چنان‌که هست، دل رسول از دست وی بشود، که رسول را دلْ همه در وی آویزد.» (همان ۳۳۳) حافظ ایهامی به کار برده میان این معنی و آویزان شدن دل از زلفْ چونان از رسن.

زَنَخ: = زنخدان، چانه، عربی: ذَقَن؛ «زنخ» واژه‌ای پارسی است: اوستا zanva افغانی zanay بلوچی zanūk، zanīk، zanāx.

فرورفتگی چانه، یکی از معیارهای جمال در نظر قدما بود، چـنان کـه امـروزیان ممکن است متعجب شوند از این‌که گذشتگان ما تا بدان حد از آن سخن گفته‌اند. آنان چانه را گاه چون سیبی دلپذیر و خوش آب و رنگ با فرورفتگی سر آن دیده و گاه نیز از غافل و بی‌دغدغه آرمیدن در کنار این چاه با آب خوشگوار آن هشدار داده‌اند که به هر حال خطر فروافتادن هم در آن هست. بدین سان چـاه زنـخ کـارکردی دوگـانه و پارادوکسی دارد: هم لذت دارد و هم خوف و خطر، و در شـعر عـارفانه آن را بـرای پاره‌ای احوال که دارای چنین خصلتی هستند به کار برده‌اند، که امیدوارم نـمونه‌های آتی بتواند آن را تا حدودی روشن سازد. (نیز نک. ح ۲/۶.)

مضمون چاه زنخدان و تعبیر از زلف یار که بر حدود چانهٔ او می‌افتد به رسـن و ریسمان (خواه از آن روی که عاشق به اتکای آن به ته چاه می‌رود و گرفتار می‌شود، و خواه این‌که مایهٔ امید برای رهایی از تکِ چاه است) پیشینه‌ای بس دراز (بسی پیش از رواج شعر عارفانه) دارد؛ عنصری:

چو جعد سلسله کردی ز بهر بستن من روا بود، به زنخ بر مرا تو چـاه مکَـن
(دیوان ۱۴۶)

فرّخی:

زلف تو دوش به چاه آمد و آن خال سیه — اندرآویخت به دو دست در آن زلف سیاه

(دیوان ۳۴۸)

نظامی، در وصف لیلی:

چاه زنخش کـه سـر گشـاده — صـد دل بـه غـلط درو فـتاده

زلفش رســنی فگـند در راه — تا هرکه فـتد، بـرآرد از چـاه

(لیلی و مجنون ۹۳)

سیف اسفرنگی:

از چاه زنخدان تو دلهای حـزین را — تاب سر زلف تو نگونسار بـرآورد

(دیوان ۶۲۳)

شاعران عارف دقیقاً از همین مضمون برای بیان اندیشه‌های مجرّد خویش سـود جسته‌اند؛ مولانا حرف حافظ را به گونه‌ای دیگر می‌زند:

به چاه آن ذقن بنگر، مـترس، ای دل، ز افـتادن

که هر دل کان رسن بیند، چنان چاه است زندانش

(کلیات ۳، ۸۷)

او چاه زنخدان یار را عالَمی سرشار از لطافت و پاکی و در برابر چاه نـفس امّـاره می‌نهد:

زنخ کم زن، که اندر چاه نفسی — تو آن چاه زنخدان را چه دانی؟

(۶، ۲۶)

این چاه، آبی آنچنان زلال دارد که رسن رهایی را هم به افتادگان در هر چاه نشان می‌دهد:

در تکِ چاه زنخدان تو نادر آبیست — که به هر چَه که درافتم، بنماید رسنی

(۶، ۱۶۱)

بنابراین نه شگفت اگر عراقی دل خود را در این چاه، شاد و آسوده می‌بیند:

ایـــن دل گـــمشدهٔ مـــا را بـــین — کاندر آن چاه زنخدان چه خوش است

امیرحسن دهلوی برای زلف یار در کنار این چاهْ نقش و کـارکردی پـارادوکسـی قایل است، بدین سان که این طناب هم ممکن است کسی را به ته چاه بفرستد، و هم حبل متینی برای نجات او شود:

زلفت دل مرا ز زنخدانْت ساخت چاه — امشب رسن بگیرم و از چـاه بـرکشم

(دیوان ۲۷۶)

آن را می‌توان با این بیت حافظ سنجید:

جان علوی هوس چاه زنخدان تو داشت   دست در حلقهٔ آن زلف خم اندر خم زد

خواجو هم بارها زلف را رسنی می‌بیند که هم حباله‌ای است برای تعلق خاطر، و هم حبلی برای نجات از پاره‌ای گرفتاریهای چاه زنخدان؛ ضمن این‌که او پیش از حافظ «آویختن دل در چیزی» را به صورت ایهام پیشگفته در شعر وی، در بیت خود آورده، و لذا می‌توان احتمال داد که بیت حافظ متأثر از او باشد:

زین سان که دلم در رسن زلف تو آویخت

باشد که از آن چاه زنخدان به در آید

(دیوان ۲۳۲)

در سلسلهٔ زلف رسن‌تاب تو پیچم

باشد که دل خسته برون آورم از چاه

(همان ۴۸۸)

سلمان زلف را «حبل‌المتین» می‌خواند و ظاهراً «حبل‌الله» (آل عمران ۱۰۳) را از آن اراده می‌کند، و با این وصف، اعتصام به آن برای بیرون آمدن از تاریکیها جای شگفتی ندارد:

دلم که دست به حبل‌المتین زلف تو زد   ز ملک گوشهٔ عمرش چه غم که محکم نیست؟

(دیوان ۳۲)

ناصر بخارایی «چاه زنخدان» را با «حبل متین زلف» یکجا گرد می‌آورد تا از مجموع شواهدی که تا کنون به دست داده‌ام بتوان تصوّری روشن‌تر از نمادهای مشابه در شعر حافظ داشت:

دل که از چاه زنخدان تو از ره می‌رفت   عاقبت حبل متینش خم گیسوی تو بود

(دیوان ۲۷۹)

حال بنگریم که حافظ، بی‌این‌که به وضوح و مستقیماً حرفی از حبل‌المتین بزند، به زبان نماد از همین استواری رسن زلف و وثوق خود به آن بدین گونه سخن می‌گوید، همراه با تخیّلی لطیف:

به رحمت سرِ زلف تو واثقم، ورنه   کشش چو نبوَد از آن سو، چه سود کوشیدن؟

البته گاهی شعرا در ضمن این مضمون، شکوه می‌کنند از این‌که خودشان یا دلشان در چاه زنخ مانده و از آن رسن استوار هم کاری برنیامده است؛ سلمان:

دلم در آن رسن زلف عنبرین آویخت   بر آن طمع که برون آید از چَهِ ذقنش

هزار بار از آن چاه، جان رسید به لب که برنیامد کارم به مویی از رسنش
(دیوان ۵۴۰)

در هر حال، این مضمون در موارد بسیاری حاوی پارادوکسهایی است مثل این‌که چاه زنخ از یک سو مکانی دلپذیر است، ولی از سوی دیگر نمی‌توان در آن جا خوش کرد و باید به مدد همان رسن زلف از آن بیرون آمد، حتی اگر این بیرون آمدن هم خود پارادوکسی از رهایی و اسارت مجدّد باشد، و یا حالت پارادوکسیِ دل در چین زلف، که هم اشتیاق به این اسارت در میان است و هم دشواریهای شگرف اقامت در درون عوالم پر رمز و راز زلف. اما اصل و بنلاد نگرش عرفانی، چنان‌که در جای خود گفته‌ام، بر مفاهیم دوگانه و پارادوکسی استوار است، و جای شگفتی نیست اگر این گونه مفاهیم به تصویرهای شاعرانه‌ای از این دست نیز تسرّی یابد.

و اما اصل تصویرِ آویختن از زلف، گذشته از مضامین کهنی که از سدهٔ پنجم به بعد ارائه شد، مسلماً تأثیری از داستان زال و رودابه گرفته است. زال می‌خواهد به کاخ بلند رودابه رود و در کنار دلدار دمی خوش برآورد. راهی بدان نمی‌یابد. رودابه گیسوی دراز کمندوار خویش را به پایین می‌اندازد و از زال می‌خواهد تا با آویختن در آن بالا برود، اگرچه پهلوان رادمرد روا نمی‌بیند چنین جفا و آزاری را در حق معشوق، و با انداختن کمند خویش بر کنگرهٔ کاخ به درون می‌رود:

کمندی گشاد او ز سرو بلند کس از مشک زان سان نپیچد کمند...
بدو گفت: برتاز و برکش میان برِ شیر بگشای و چنگ کیان
بگیر این سیه گیسو از یک سُوَم ز بهر تو باید همی گیسوَم...
(شاهنامه ۱، ۱۷۲)

زریاب خویی بیت حافظ را به قطع و یقین «اقتباس گونه‌ای از رباعی شمس‌الدین جوینی، که در نزهة‌المجالس (۲۹۹) آمده است، می‌داند:

از بند سر زلف تو، ای حورنژاد خود را به هزار حیله کردم آزاد
از چاه زنخدان تو غافل بودم از بند برون آمد و در چاه افتاد

حافظ تصویر را معکوس کرده و بسیار زیباتر و معنی‌دارتر.» (آئینهٔ جام ۷۲) من گمان می‌کنم اگر آن روانشاد اندکی بیشتر به این رشته مضامین می‌پرداختند و ابیاتی را که تازه از میان انبوهی از مضامین مشابه ارائه شد ملاحظه می‌کردند، شاید می‌دیدند که نیازی نبوده که حافظ آن همه شاعر بزرگ را بگذارد و یکراست به سراغ جوینی برود و از او نقل مضمون کند. احتیاجی هم نبوده که حافظ تصویر را معکوس کند، زیرا

صورت معکوس آن (به زعم استاد) از دیر زمانی پیش از حافظ به صورت حاضر و آماده وجود داشته، چنان‌که چند مورد را از آن مشاهده کردیم.

۹. عراقی:

آن رفت که می‌رفتم در صومعه هر باری
جز بر درِ میخانه این بار نخواهم شد
(کلیات ۱۸۷)

خود حافظ، از جملهٔ طعنهای متعددش بر صومعه یا خانقاه:

سر ز حیرت به درِ میکده‌ها برکردم　　چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود

آن شد: = آن گذشت. (نک. ح ۳۴/۷.)

۱۰. گدا: از نظر عرفانی، تعبیری است از وجود انسان که در حقیقتْ تملّک و تصرّف بر هیچ چیز ندارد. (نک. «فقر» در: ح ۴۰/۱۰.)

۱۱. از تعریضهای همیشگی او به صوفیان است، گاه به باده‌خواری و گاه شاهدبازی، و گاه دوستداری رقص و سماع. در عین حال با ظرافتْ خود را، در عین این‌که در زمرهٔ پشمینه‌پوشان قرار داده، به نحوی از صف ایشان جدا کرده است، زیرا صوفی، اهل نظربازی، باده‌خواری و غیره، البته در خفا و خلوت، است، امّا عاشق صادق را با اختفای اعمال چه کار؟ پس نه عجب اگر بدنامی را برخلاف اهل زهد و صلاح برای خود موهبت و مباهات بداند.

* * *

معین با استناد به قول حاج محمدحسن انصاری، معروف به شیخ جابری، می‌نویسد: «حافظ را چند غزل عرشی است که، جز به مدد فرشتگان قدسی، دست کسی به پایه‌اش نمی‌رسد.» این غزلها از این قرارند: الف. عکس روی تو چو بر آینهٔ جام افتاد... ب. در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد... (غ ۱۴۸) ج. دوش وقت سحر از غصّه نجاتم دادند... (غ ۱۷۸) د. دوش دیدم که ملایک درِ میخانه زدند... (غ ۱۷۹) (حافظ شیرین‌سخن ۵۰۱) این بنده دقیقاً نمی‌داند منظور شیخ جابری چیست. اگر مراد این باشد که این غزلها دارای محتوای کاملاً عرفانی و برخوردار از مضامینی است که گویی در فضایی قدسی جریان دارد، نه تنها می‌توان از دیدگاه خوانندهٔ امروزین نیز با آن موافق بود، بلکه غزلهایی دیگر را هم می‌توان بر این شمار افزود، مثل: سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد... (غ ۱۳۶) در خرابات مغان نور خدا می‌بینم... (غ ۳۴۹) و

غیره. اما اگر می‌فرمایند این اشعار در ارتباط با، یا با الهام از، عوالم الوهی و قدسی و عرشی بر زبان شاعر جاری شده است، این ورای فهم قاصر این کمترین است؛ ضمن این‌که همانندها و بلکه از حیث خلوص عرفانی (به معنای اخص کلمه) فراتر از آنها در تاریخ شعر عرفانی بسیار می‌توان نشان داد. اما ـ مطابق معمول این نگارنده، بدون مبالغه ـ از حیث بیان و به‌ویژه از نظرگاه سمبولیسم عرفانی، تاریخ غزل پارسی تالی و ثانی برای این گونه غزلهای خواجه نمی‌شناسد، چنان‌که بنده کوشیده است تا گوشه‌هایی را از دلایل و عوامل توفیق تام و عام آنها به زعم خویش بیان دارد، هرچند درک او قاصر بوده و زبانش قاصرتر.

باری، غزل بی‌گمان یکی از عارفانه‌ترین غزلهای حافظ است، و به‌ویژه از حیث بیان ایدهٔ بنیادین پیدایی کثرات از وجود واحد یا «احد» گمان نمی‌کنم هیچ یک از غزلهای او به پای این یک برسد.

غزل از لحاظ محتوایی دارای یک هستهٔ مرکزی است بر گِرد تجلیات حق در اعیان، از آغاز این تجلی به فحوای قدسیهٔ: کُنتُ کَنزاً مخفیّاً... و عالمگیر شدن آن و تأثیرهایی که بر بیننده (انسان) می‌گذارد و پیامدهای آن از نظر گزینش راه و طریق برای او، راهی که می‌توان آن را به منزلهٔ سَیر او به سوی مرکز و مصدر تجلی یا همان بازگشت به مبدأ تلقی کرد. هیچ مضمونی در ابیات آن که بیرون از این چهارچوب باشد نمی‌توان یافت، ضمن این‌که پس و پیشیِ یک دو بیت (چنان‌که در طبعهای معتبر هست) و یا حتی نبود یک بیت (چنان‌که نیساری بیت ۳ را ـ هرچند به ناروا ـ الحاقی خوانده) چندان تأثیری بر این چهارچوب نمی‌گذارد. شروع شعر از تجلیات مختلفی از محبوب است که حتی ممکن است عارف را هم به خطا اندازد. البته شاید بتوان گفت که منطقاً بیت ۲ (متضمن آغاز تجلی) می‌توانست مقدّم بر بیتی باشد که از خطای عارف سخن می‌گوید، لیکن در ساختار ویژه‌ای که برای غزل پارسی می‌شناسیم، همیشه و در هر مورد نمی‌توان از ضرورت ترتیب دقیقِ منطقیِ ابیات (که به طور کلی همان ژرف‌ساخت آثار غربی و یا شعر خودمان از نیما به بعد است) سخن گفت. مضافاً ممکن است شاعر، با وجود علم به این موضوع، راهی غیر از این برای شروع شعر نمی‌یافته است. اما، قطع نظر از این موضوع نیز، می‌توان گفت که چه بسا شاعر، «عارف» را به علم و عمد در آغاز آورده تا تأکیدی بر این باشد که وقتی حتی عارف در معرض چنین گمانها و پندارهایی است، دیگر چه انتظاری از عامی یا غیرعارف می‌رود. بیتهای ۲ و ۳ (که کاملاً در پیوستگی موضوعی با یکدیگرند) از

اولین جلوه‌ها و نمودهای محبوب در صورت متکثّر اشیا سخن می‌گوید که موجب پندارها و گمانهای گوناگون در میان مخلوقات می‌شود، که یک قلم آن همان طمع خام یا خوش‌خیالی شخص عارف است. حال، وقتی کثرت پدید آمد و به عبارتی آن حسن مطلقی که حق پیش از خلقت اولین مخلوقات هم داشت این بار بیننده هم پیدا کرد و یا حسن بدل به ملاحت گردید (نک. ح ۸۷/۱) طبعاً باید منتظر پراگنده شدن آوازهٔ این جمال در جهان و عامهٔ مخلوق بود. بحث خاص و عام هم در چنین مرحله‌ای می‌تواند پیش آید، و خاصان معرفت، از آنجا که به طبع خود را مستحق محبت محبوب می‌دانند، از این‌که ذکر او را در افواه عموم بیابند ناخرسند و پرسان‌اند از این‌که چگونه این آوازه همگانی شده است. این البته غیرت از نوع غیرت مُحب یا عاشق است، بدون این‌که لفظ خاص آن به کار رفته باشد، اما «غیرت عشق» اگر در اینجا همان باشد که قدرت و استیلای ناگفتنیِ آن را ذکر کردم مسلماً فوق غیرت محب و محبوب است، و لذا شاید همین معنی مورد توجه شاعر بوده باشد که وقتی غیرت عشق تاختن می‌آورد آنچنان قاطع است که حتی زبان شکایت خواص را نیز قطع می‌کند تا هیچ کس حتی اینان یارای آن در خود نیابند که در حضرت خودِ عشقْ زبان به چون و چرا بگشایند. تا اینجا همه چیز بر مدار خلقت و پراگندن همه چیز عالم هستی از همان یک فروغ و پرتو رخسار ساقی کل است، و در حقیقتْ این جمال در منتهای جلوت و سطوت خویش. از این پس مسألهٔ اختیار فریق و طریق پیش می‌آید، که آن را هم می‌توان تداوم منطقی قضایا دانست. به بیان دیگر، تا کنون همه‌چیز بر مدار نظر (یعنی پیدایی زیبایی بر بیننده یا نوع انسان) می‌گشت، اما جای عمل این نگرنده و گزینش او کجاست؟ به گمانم بسی شایان توجه است که درست از همین جا (ب ۵) تا پنج بیت بعد، همگی یک مخرج مشترک دارند، که همانا اختیار طریق عشق و جمال است در برابر زهد، و دل را یکسره به آن سپردن تا سرحدّ کشته شدن به شمشیر عشق، بی‌هیچ درنگ و تردیدی. می‌بینیم که این قسمت شعر از برون رفتن از مسجد و روی آوردن به خرابات آغاز می‌شود تا پس از شرح و توسّعی از قضیه، دوباره در بیت ۹ نظیر همین دو طریق به صورت صومعه در مقابل ساقی و باده تکرار و بر آن تأکید شود. حال، نکتهٔ دیگری که مطابق این ساختار ویژه باید مورد توجه قرار گیرد این است: آیا در بیتهای ۵، ۶ و ۸ شاعر لحن گلایه یا قصد شکوه از «حاصل فرجام»، «گردش ایام» و یا «از چاه زنخ به دام زلف افتادن» دارد؟ نه، به هیچ روی، چون در شعری با مضامینی که شرح آنها رفت آیا اساساً جای گلایه از بخت یا گزینشِ

یاد شده هست؟ آن هم درحالی‌که شاعر افتخار می‌کند به این‌که زیر شمشیر غم خجستهٔ یار برود، و مهمتر از آن وقتی در بیت ۱۰ از لطفهای بیکران و دم به دم یار به خود سخن می‌گوید؟ اگر فرضاً کمترین ناله و ناخرسندی از چنین فرجامی در میان می‌بود، این موضوع تناقضی آشکار با کلّ اندیشهٔ مطرح در درون شعر می‌یافت.

سرانجام، در مطلع شعر «عارف» آمده و در مقطع «صوفی»؛ آیا تصادفی است؟ گمان نمی‌کنم، چرا که در هردوی آنها (و اساساً در عمدهٔ شعر) سخن از نظر باختن با جمال و جمیل است. در پایان شعر، خود را از صوفیان می‌خواند، شاید به علاقهٔ اشتراک در نظربازی، اگرچه خود را در بدنامی (مایهٔ مباهات) از آنان جدا می‌کند. آیا وقتی شاعر در پایان شعر مثل صوفیان با جمال یار نظربازی می‌کند، در آغاز مراد از «عارف» نیز خود او نیست؟

۱۰۸

۱ آن‌که رخسار ترا رنگ گل و نسرین داد
صبر و آرام تواند به من مسکین داد

۲ وان‌که گیسوی ترا رسم تطاول آموخت
هم تواند کرمش دادِ من غمگین داد

۳ من همان روز ز فرهاد طمع بُبْریدم
که عِنان دل شیدا به لب شیرین داد

۴ گنج زر گر نبود، کنج قناعت باقیست
آن‌که آن داد به شاهان، به گدایان این داد

۵ خوش عروسیست جهان از ره صورت، لیکن
هر که پیوست بدو، عمر خودش کاوین داد

۶ بعد ازین، دست من و دامن سرو و لب جوی
خاصه اکنون که صبا مژدهٔ فروردین داد

۷ در کف غصّهٔ دوران، دل حافظ خون شد
در فِراق رخت، ای خواجه قوام‌الدّین، داد

۱. غزلی رثایی یا رثایی غزلی است در بیان تأثرات شاعر از ماجرای قتل وزیر کافی شاه شجاع، قوام‌الدین صاحب‌عیار، که نام او در پایان ذکر شده است؛ قتلی که گویا به سعایت معاندان او به سال ۷۶۴ روی داد. (دربارهٔ او، نک. ح ۱۵۲/۴؛ در مورد تحلیل شعر بنگرید به سخن پایانی).

آن‌که: پیداست که مرجع ضمیر کسی جز خداوند نیست، در بیتهای ۲ و ۴ نیز به همین سان.

گل: در قدیم معنای گل سرخ یا محمدی یا رُز rose داشته است، و نه چون امروز که مطلق گل از آن اراده می‌شود. در اینجا هم همان مراد است، چنان‌که از معطوف شدن واژه به «نسرین» پیداست. (نیز نک. ح ۴/۳.)

نسرین: نک. ح ۱۵/۵.

۲. لطف کلام در این است که مرجع ضمیر دو کار عکس هم می‌کند: هم ستم‌آموز

به‌گیسوی دلدار است، و هم در عین حال کرمی دارد داد دهِ هر ستمدیدهٔ غمگینی؛ هرچند که ستم گیسو هم چیزی جز تعبیری شاعرانه نیست و حقیقتی ندارد:... کیست که او داغ این سیاه ندارد؟ (۱۲۳/۷) مگر نه این‌که ظلم بالسّویّه عدل است؟

تطاوُل: در عربی مصدر لازم = بلندی و برتری جَستن بر کسی (با بهره‌گیری از لسان‌العرب) گردن دراز کردن به وقت نگریستن به چیزی و گردن‌کشی و تکبّر نمودن و بلند گردیدن و افزون شدن و فخر نمودن در درازی بنا و بلندی آن (منتهی‌الارب) در پارسی، به نظر می‌رسد معنای آن قدری تغییر یا به تعبیری تشدید یافته است و به ستم و درازدستی بدل شده، و حق با مؤلف غیاث است که پس از ذکر معنای گردن‌کشی و تکبّر می‌نویسد: مراداً به معنی ظلم مستعمل می‌شود و در خیابان نوشته که: تطاول به‌معنی درازدستی و کنایه از ظلم و تعدّی. درازدستی کردن، تعدی و گستاخی کردن (معین) خاقانی اصل معنای لغوی، یعنی درازی، را از آن می‌خواهد: «و در تطاول مدت این غصهٔ کبریٰ و محنت عظمیٰ، فُرصهٔ نجات و فُرجهٔ خلاص میسّر نمی‌شد.» (منشآت ۱۱۲) رشیدالدین فضل‌الله، به معنای تجاوز، دست‌اندازی و درازدستی: «نورالدین از تلعفر به کفرزمار آمد و می‌خواست که تطاول کند. با جماعت مذکور جنگ کردند و لشکر نورالدین بگریخت.» (جامع‌التواریخ ۱، ۳۱۷) در شعر پارسی آن را فراوان همراه با زلف، گیسو و همانندهای آن با ارادهٔ معنای درازدستی به کار برده‌اند (همچنان‌که حافظ آن را بیشتر برای زلف آورده است) با تعابیری چون درازدستی آن بر گردن، بناگوش و چانه، نیز ستم و تعدّی به جان عاشق از این بابت که شیفتهٔ زلف است، نیز تعدّی غم هجران یار بر جان و دل عاشق و امثال اینها. فروغی، شاعر عصر قاجار، به جای آن‌که تطاول را به زلف نسبت دهد، از تطاول شانه نسبت به زلف سخن می‌گوید؛ ضمن این‌که تطاول را درازدستی معنی می‌کند:

سر شانه را شکستم بـه بـهانهٔ تـطاول   که به حلقه حلقه زلفت نکند درازدستی
(دیوان ۲۷۰)

۳. طمع: = امید؛ سعدی:

شب بر آنم که: مگر روز نخواهد بودن   بامدادت که نبینم، طمع شامم نـیست
(غ ۱۲۰)

(نیز نک. ح ۲/۸.)

۴. زرگر: می‌توان آن را به طریق ایهام ساختاری «زرگر» نیز خواند و یا تبادری به آن انگاشت. گدایان اگر گنج زر ندارند، در عوض کنج دنج و گنج بی‌رنج و

بی‌گزندِ آسودگی را دارند، چه به فرمودهٔ سعدی:

کس نـیاید بـه خانهٔ درویش — کـه: خـراج زمـین و بـاغ بـده
یا به تشویش و غصّه راضی شو — یـا جگـربند پـیش زاغ بـنه
(گلستان ۷۰)

نیز حافظ می‌گوید: خداوند همه‌چیز را یکجا به یک تن نمی‌دهد؛ اگر عظمت مقام به شاهان می‌بخشد، در برابرش آسودگی خاطر را هم بـه فـقرا مـی‌دهد، هـمانان کـه حسابْ پاک دارند، بی‌بیمی از محاسبت.

و اما اساس بدیعیِ بیت، گذشته از طباقها، در جناس میان «گَنج» و «کُـنج» است، همچنان‌که گفته است:

که هرکه کنج قـناعت بـه گـنج دنـیا داد — فروخت یوسف مصری به کمترین ثمنی

اما امین‌پاشا اجلالی در هردو مورد «گنج قناعت» را مناسب می‌داند، یکی به دلیل حدیث: القناعةُ کنزٌ لایفنی. (قناعت گنجی فناناپذیر است.) دوم این‌که مقایسه میان دو چیز، یعنی گنج زر و گنج قناعت است. سوم این‌که «گنج» با فعل «دادن» تناسب دارد، و نه «کُنج». (در نامه‌ای در: نشر دانش، س هفتم، ش چهارم، ص ۸۳.) ببینید، بسیاری از آرا و نظرهایی که من از افراد مختلف دربارهٔ ضبطها نقل می‌کنم نـه از بـاب اهـمیت اقوال، بلکه بیشتر به منظور نشان دادن نحوهٔ تفکرات و روشهای رایج در خـصوص حافظ است. اینجا هم ملاحظه می‌کنید که اولاً توجهی به نسخ و قدمت و اکثریت آنها نشده، درحالی‌که نه تنها خانلری بلکه قزوینی و دیگر طبعهای معتبر در هردو بـیت همان ضبط منقول را دارند. (نیساری هم در دفتر دگرسانیها هـردو بـیت را بـه هـمان صورت ضبط کرده، هرچند نشر کتاب ایشان سالها پس از نوشتهٔ آقای اجلالی است.) دوم این‌که به شیوهٔ حافظ، که معمولاً در هیچ شرایطی کلمات مهم را تکرار نمی‌کند، اعتنایی نشده. سوم این‌که «دادن» برای «کُنج»، آن هم در شرایط خاص متن بیت، مگر چه منع و مشکلی دارد؟ چهارم (و شاید مهمتر) این است که برای یک شعر، به جای تکیه بر امور درونْشعری، امور و اطلاعات بـرونْشعری را در آن دخـالت داده‌انـد، یعنی استناد به حدیثی کرده‌اند که واژهٔ عربیِ معادل «گنج» را دارد و خواسته‌اند آن را در یک مسألهٔ مربوط به درون شعر اِعمال کنند. خلاصه در یک مورد، چند اشتباهِ غالباً روشی و اصولی دیده می‌شود، که متأسفانه به‌ویژه در خصوص حـافظ بسـیار رایـج است.

۵. مضمونی است بسیار رایج در شکلهای مختلف؛ مولانا:

گنده‌پیر است جهان، چادر نو پوشیده

از برون شیوه و غنج و ز درون رسوایی

(کلیات ۶، ۱۵)

(نیز نک.ح ۳۷/۷.)

ش: شناسهٔ مفعولی (=او را، یا: به او عمر خود را به رسم مَهریّه داد.)

کاوین: صورتی از واژهٔ پارسی «کابین»، برابر با واژه‌های عربی «مَهر» یا «مَهریّه» و «صُداق»؛ کُردی کَبین kabin = هدایایی که در روز نامزدی به نامزد دهند، مَهر زن. (معین، حاشیهٔ برهان) آذری: کبین (دهخدا) کابین: مهر زنان بوَد، چنان‌که خسروانی گفت:

این جهان نوعروس را ماند — رطلْ کابینْش گیر، باده بیار

(لغت فرس)

نظامی:

که بی‌کاوین، اگرچه پادشاهی — ز من برنایدت کامی که خواهی

(خسرو و شیرین ۳۴۳)

۶. اقتباس از سعدی، به دلیل شباهت مضمون و اشتراک لفظ، محرز به نظر می‌رسد:

وقت آن است که مردم ره صحرا گیرند — خاصه اکنون که بهار آمد و فروردین است

(غ ۸۷)

فروردین: «به زبان پهلوی است، معنی‌اش چنان باشد که این آن ماه است که آغاز رستن نبات در وی باشد، و این ماه مر برج حمل راست، که سرتاسر وی آفتاب اندرین برج باشد.» (نوروزنامه ۵) که از شمار ریشه‌یابی‌های غیرعلمی و افواهی قدماست. (در این باره، نک «سپر» در: ح ۷۶/۲.) درست این است: پهلوی fravartīn پارسی باستان fravartinām جمع مؤنثِ حالت اضافیِ واژهٔ fravarti (= فْرَوَهَر، فْرَوَر) نیبرگ ص ۷۴؛ فروَهر = ارواح پاکان و پرهیزگاران در دین زردشتی (معین، حاشیهٔ برهان)

* * *

مراثی یا سوگواره‌های غزلیِ حافظ، همچون بسیاری از مدایح او، آمیخته به عناصر عاشقانه، تغزّلی و وصفی است، که در یک نظرگاه کلی، همین امر نیز درخور قالب غزل است. البته کلیت جریان مذکور اختصاص به او ندارد بلکه مدایح و مراثی،

هر دو، از حدود سدهٔ هفتم به بعد در هر قالبی حتی قصیده، کم یا بیش با عناصر، تعابیر و زبان تغزل در هم می‌آمیزد. وقتی قصاید بدین گونه باشد، پیداست غزل، اعم از مدحی و رثایی، به طریق اولیٰ و به‌ویژه در سدهٔ هشتم هرچه بیشتر با تغزل و تعابیر عاشقانه و وصفهای غنایی در هم آمیخته است به گونه‌ای که فرق فارقی با غزلهای معمولی ندارد. اما اگر در این میان غزلهای رثایی حافظ را شاعرانه‌ترین در نوع خود در کل عرصهٔ غزلسرایی بدانیم سخنی بر گزاف نگفته‌ایم، ضمن این‌که او از حیث کمیت و تعداد این نوع غزل نیز بر دیگر شاعران گذشته برتری دارد. غزل حاضر هم، در عین برخورداری از غنای عاطفی و مایهٔ درد و سوز درونی، با وصفی عاشقانه از رخسار و گیسوی یار آغاز می‌شود و در همین مایه‌های تغزلی نیز ادامه می‌یابد، هرچند از همان ابتدا رشتهٔ سخن به احساس دریغ و فقدان در مرگ رجلی که وجود او از امیدها و دلخوشیهای شاعر بوده گره خورده است. بسی جالب توجه است که حافظ در مرثیه هم تلمیح به قصه‌های عاشقانه (البته آنها که به دلیل پایان مرگ‌آلود و اندوهبارشان تناسب کامل با یک سوگواره دارند) دارد؛ اینجا به اپیزود «شیرین و فرهاد» اشاره می‌کند، همچنان‌که در غزل رثایی: ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است... (غ ۵۵) به «شیرین و فرهاد» و لیلی و مجنون هردو. این آمیختگی محاسنی هم دارد: یکی اساساً هرچه زیباتر و دلپذیرتر کردن غزل و در حقیقت انطباق هرچه بیشتر آن با طبیعت و بیان خاص غزلی، و دیگر این‌که به گونه‌ای غیر مستقیم و غیرِ محسوس به تشدید عواطف رقیق خواننده و ایجاد هرچه بیشتر روح درد و دریغ نسبت به فردِ از کف رفته کمک می‌کند. درست به همین دلیل است که مراثی حافظ را دردانگیزترین غزلهای رثایی می‌یابیم، و شایان توجه این‌که نه تنها در مورد مراثی مربوط به زن و فرزند شاعر، بلکه در باب رجال مملکتی همچون همین صاحب‌عیار و شاه شیخ نیز دقیقاً همین احساس درد و دریغ را در خود احساس می‌کنیم. به گمان من صِرف عاطفهٔ غم و درد، تا هنگامی که با عوامل و عناصر شاعرانه، تغزلی و تخیّلی آمیخته نشود، نمی‌تواند یکچنین تأثرات ژرفی را در درون خوانندهٔ شعر پدید آورد. بیان صریح و مستقیم (که در بسیاری از غزلهای رثایی دیگران کمابیش دیده می‌شود) اساساً از طبع و دأب حافظ به دور است.

و اما این شعر از حیث الگوی کلّی تا حدودی شبیه آن چیزی است که در بحث از الگوهای ساختاریِ غزل حافظ زیر عنوان «الگوی ۳» از آن یاد کردم. (نک. ج ۱، ۴۸۱-۴۸۳.) این الگو به یک قصیدهٔ کوتاه شده همانند است. بیتهای آغازین به منزلهٔ تغزل و

تشبیب قصاید است و آنگاه به اصل مقصود پرداخته می‌شود، اگرچه در این شعرْ حدّ و مرز میان مقدمه و پیکرهٔ اصلی بدان اندازه که در غزل ۳ و برخی مشابهات آن می‌بینیم آشکار و روشن نیست، لیکن به هر حال حالت تغزلی در سه بیت اول قابل تشخیص است. به یاد داشته باشیم که این شعر بیشتر بیان بازتاب فقدان مرثیٌ لَه یا بازخورد عاطفی آن در روح شاعر است تا ذکر صریح و مستقیم مرگ یا قتل او، کما این‌که در آخر نیز «از فراق رخ» قوام‌الدین سخن می‌رود، نه چیزی دیگر. بنابراین، سنخیت و اشتراک در مورد همین واکنش عاطفی را در همهٔ ابیات می‌توان دید.

باری، دو بیت نخست خطاب به معشوق است، و همین است که حالت تغزل مقدّماتی را به ذهن می‌آورد، هرچند خالی از دلالتی ضمنی و مضمر به واقعه‌ای حزن‌انگیز و فقدانی تأسفبار نیست، آنچنان‌که شاعر بر آن است که نه صبر و نه داد را در آن هیچ کس بجز آفریننده و پرورنده نمی‌تواند به او عطا کند، ضمن این‌که با بیان قضیه‌هایی دوسویه (یعنی رنگ گل دادن به رخ یار و صبر دادن به عاشق، و به همین سان ستم آموختن به زلف و داد دادن به عاشق ستمدیده) یادآور می‌شود که بنیاد آفرینش بر «منهج عدل» است، و با این کار هم خود را تسلّی می‌دهد و هم به تلویح از ظلمی حرف می‌زند که به هر حال و دیر یا زود جزا خواهد یافت، اگرچه به شاعرانه‌ترین بیان ممکن یعنی «تطاول» یا تعدّی زلف. این استعاری سخن گفتن را آیا باید معلول این دانست که او بیداد را از سوی شخص شاه شجاع (که امر به قتل صاحب‌عیار کرده) می‌دانسته و چون یارای اظهار آن را نداشته روی به استعارهٔ ظلم زلف آورده است؟ شاید. به هر حال این‌که شاهان قَدَرقُدرت قدیم کمترین عرض وجودی را از زیردستان برنمی‌تافته‌اند انکارپذیر نیست. اما در هر سخن نمادین یا استعاری نباید پای اختناق را به عنوان تنها عامل یا عامل کامل و کافی به میان کشید، چراکه اساساً شعر ناب همین است و اقتضای همین گونه سخن گفتن را دارد. شاعر غزلسرا اگر چنین نکند از موازین و مقتضیات این نوع شعر تخطّی کرده است. به همین سان غزل رثایی هم با مراثی در قالب قصیده یا قطعه فرق دارد: اقتضای قصیده و قطعه‌ای که مستقیماً در ذکر سوگ باشد این است که، به فرض هم که دارای میزان بالایی از عناصر تغزلی یا وصفی باشد، معمولاً در آن به اصل واقعه تصریح می‌شود و شاعر به هر نحو ممکن از مرگ یا قتل سخن می‌گوید تا مرثیه حاوی اصل مقصود باشد. اما در غزل چنانچه سراینده به هر دلیلی نخواهد به اصل واقعه و چگونگی تکوین آن بپردازد نمی‌توان بر او خرده گرفت، بلکه مهمترین انتظار از او همین بیان

بازتاب عاطفی رویداد با زبان و تعابیر درخور غزل است، کاری که حافظ بی‌استثنا در این دست غزلهایش کرده است. به هر حال، کنایه‌ها و تعریضهای شاعر همچنان در ابیات بعد نیز در زیر پوسته‌ای از مضامینِ ظاهراً شاعرانه تداوم می‌یابد. قصهٔ فرهاد و شیرین را می‌توان تلمیحی به قصد تزیین شعر دانست و گذشت، اما نه، به نظر می‌رسد (ببینید، من فقط احتمال می‌دهم، مثل همیشه) که می‌خواهد بگوید من سرنوشت این فداییِ فرهادگونه را از همان موقع حدس می‌زدم که او دل به وفای کسی سپرد که او را اساساً به قول خواجه «وضع مهر و وفا نیست». شیرین هم به عبارتی و تعبیری از فرهادْ تنها چونان وسیلتی و آلتی، چه برای رفع حوایجش و چه در برابر خسرو، سود جست. احساس او هم نسبت به فرهاد همه‌چیز بود بجز دل سپردن. آیا نظر شاه شجاع نسبت به وزیرش جز این بوده است؟ گنج زر و کنج قناعت هم می‌تواند کنایتی باشد ابلغ از تصریح، به‌ویژه که بیت بعد نیز از فریفتگی به جاه و جلال و جمال دنیا سخن می‌گوید. امثال صاحب‌عیار هم، حتی اگر سراسر خوبی باشند، این بس که دل به چنین جهانی سپرده‌اند. (می‌توان در این باب سری زد به حکایت ۱۶ از باب نخست گلستان: «یکی از رفیقانْ شکایت روزگار نامساعد نزدیک من آورد...» ۶۹ـ۷۲، که مایهٔ عبرتی تمام دارد.) اما بیت ۶ با این هیأت «سرو و لب جوی و مژدهٔ فروردین» چه شأن و نقشی در شعر دارد؟ مسلماً طلب خوشدلی نیست، تسلایی هم در نسیم فروردین نیست. باز استعاره است از سروقدّی از کف رفته، و جوی، همان جوی سرشک است (چنان‌که در چندین بیت او آمده است.) فروردین هم نشانی دارد از زمان سرایش سوگنامه، که ظاهراً باید در بین اواسط تا اواخر اسفند باشد که بوی بهار می‌آید. اگر حتی گمان کنیم که شاعر تسلّایی از این «مژده» می‌جوید بد نیست از خودمان بپرسیم: این چگونه تسلایی است که بلافاصله به «خون شدن دلِ» شاعر و فریادخواهی او از فراق می‌پیوندد؟

سرانجام، دیدیم که شاعر چیزی از اصل رویداد نگفت، لیکن چیز مهمی نیز نماند که نگفته باشد. آری، این چیزی نیست بجز معجزهٔ شعر، به‌ویژه غزل.

۱۰۹

۱ بنفشه دوش به گل گفت و خوش نشانی داد
که: تابِ من به جهان طُرّهٔ فلانی داد

۲ دلم خَزینهٔ اسرار بود و دست قضا
درش ببست و کلیدش به دلستانی داد

۳ شکسته‌وار به درگاهت آمدم، که طبیب
به مومیایی لطف توام نشانی داد

۴ گذشت بر من مسکین و با رقیبان گفت:
دریغ، عاشق مسکین من چه جانی داد

۵ تنش درست و دلش شاد باد از دولت
که دست دادش و یاریّ ناتوانی داد

۶ برو معالَجت خود کن، ای نصیحتگو
شراب و شاهد شیرین کرا زیانی داد؟

۱. تاب (دادن): ایهامی که در شعر شاعران، به‌ویژه غزل و شعر تغزلی، فراوان به کار رفته است: الف. پیچ و شکن و گره (دادن) خصوصاً در باب زلف؛ ب. غصّه و اضطراب و دِقّ (دادن) خشمگین یا به قول امروزیان عصبی یا تحریک کردن؛ نظامی، در رفتن لیلی به بوستان:

از زلف دهد بنفشه را تاب — وز چهره، گل شکفته را آب
(لیلی و مجنون ۹۸)

ازرقی هروی:

زلف بنفشه تاب درآرد به بوستان — رخسار لاله رنگ برآرد به کوهسار
(دیوان ۲۴)

«تابِ» دارای کسره‌ای است که به گمان این نگارنده می‌تواند بدل از حرف اضافهٔ «به» باشد (= تاب به) چنان‌که به همین صورت بسیار به کار رفته است، از جمله در شعر حافظ: تابِ بنفشه می‌دهد طرّهٔ مشکسای تو... (۴۰۳/۱)

فُلانی: همه‌جا در اشعار حافظ به «ی» مجهول یا نکره است. از نظر دستوری،

ضمیر نامعلوم است. از جهت لغوی، برگرفته از «فُلانٌ» عربی است. فُلانٌ و فُلانةُ (به ترتیب مذکر و مؤنث): کنایه از اسامی انسان است و الفُلانُ و الفُلانةُ کنایه از اسم غیر انسان. عرب در مورد غیر انسان می‌گوید: رَکِبْتُ الفُلانَ [سوار شدم بر فلان اسب نر] و حَلَبْتُ الفُلانَةَ [دوشیدم فلان حیوان ماده را] (لسان‌العرب) واژهٔ «فلانة» معمولاً خاص زبان عربی است، اما «فُلانه» در پارسی به ندرت و همراه با «فلان» به کار رفته است، مثلاً در سخن ناصر خسرو:

نه گویند کاین خانه مر بوفُلان را　　　به میراث ماند از فلان و فلانه

(دیوان ۴۱)

و اما «فُلانی» در پارسی به روزگار قدیم معمولاً با یاءِ مجهول و نکره قافیه می‌شده و پیداست به همین صورت هم تلفظ می‌شده، اما در مواردی استثنایی با یاءِ معلوم (مثل مصدری، نسبت، مخاطب و غیره) قافیه شده است، مثلاً در شعری از ناصر خسرو و بر مبنای یاءِ معلوم، به مطلع:

چون گشت جهان را دگر احوال عیانیْش؟　　　زیرا که بگسترد خزان راز نهانیْش

آمده است:

ناید حسد و رشک کمین چاکر او را　　　نز ملک فلانیّ و نه از مال فُلانیش

(همان ۲۹۴)

دلیل این‌که قدما «فلانی» را به طور معمول با یاء معروف قافیه نمی‌کردند (و اساساً «ی» نکره را با «ی»های غیر نکره قافیه نمی‌آوردند) تفاوت فاحش لحن و طرز ادا یا آهنگ میان این دو «ی» بوده است، چنان‌که اگر این‌دو در یک شعر قافیه می‌شد خواننده ناگزیر بود یک جا به صورت مجهول و جای دیگر به شکل معروف تلفظ کند، که ناهماهنگ می‌بود. البته یاءِ وحدت هم در حکم یاءِ نکره و مشمول تلفظ مجهول است، و لذا قافیه کردن نکره و وحدت مشکلی نداشت. البته در شعر نو پارسی قاعدهٔ اکید قافیه نشدن یاءِ معروف و مجهول با همدیگر تقریباً منسوخ شده، کما این‌که نیمایوشیج، پیشوای آن در اشعارش بارها این دو نوع را با هم قافیه کرده است. به هر حال، اگر هم کسانی امروز نیز این قاعده را رعایت کنند احتمالاً تحت تأثیر شعر قدیم و قواعد کلاسیک قافیه خواهد بود. گفتنی است که قافیه کردن انواع یاءِ معروف با یکدیگر در قدیم مشکلی نداشته؛ مثلاً آوردن «ی» مصدری با نسبت یا مخاطب و غیره به دلیل تجانس آهنگ کاملاً مجاز و رایج بوده است. نمونه‌های قافیه شدن «فلانی» با یاءِ نکره یا شواهد بر ضرورت نکره خواندن آن چندان زیاد است (در

برابر آن موارد استثنایی و مشکوکِ قافیه شدن آن با یاءِ معروف) که نقل آنها بـه درازا خواهد کشید، و برای این نگارنده جای تردیدی باقی نگذارده که در سـراسـر شـعر قدیم پارسی (از جمله عصر حافظ) اساساً و معمولاً نکره تلفظ می‌شده است، و بـر موارد نادر خلاف آن (حتی به فرض صحت و وضوح) نیز نـمی‌توان حکـمی بـجز خروج و عدول از اصل کرد. به چند نمونه از شواهد فراوان بنگریم؛ مسعود سعد، در قصیده‌ای بر بنای قافیهٔ نکره:

ای شاد به تو جان مـن و جـان جـهانی　　هر روز فزون بادا بر جـان تـو جـانی...

می‌رسد به:

این نام نخواهی که بزرگان همه گـویند　　بـــنده‌ست فــلانی را امــروز فــلانی
(دیوان ۲، ۷۲۶)

هم او در قصیده‌ای مشابه، به مطلع:

در کف دو زبانیست مـرا بسته دهـانی　　گوید چو فصیحان صفت بیت زمـانی...

می‌گوید:

ور من بمِرم، فـضل فـروگرید و گـوید:　　وَ اَللّه که ازیـن پس بـنبینم چـو فـلانی
(همان ۷۲۹)

مولانا:

چیزی مگو، که گـنج جـهانی خـریده‌ام　　جان داده‌ام، و لیک جـهانی خـریده‌ام...
با خلق بسته بسته بگویم من این حدیث　　با کس نگـویم ایـن ز فـلانی خـریده‌ام
(کلیات ۴، ۴۷)

سیف فرغانی:

نگار من، که به لب جان دهد جـهانی را　　به بوسه‌ای بخرد از تـو نـیم جـانی را...
بَـریدِ دولت از آن حـضرتم پـیام آورد　　خـلاصه ایـن‌که: بگـویند مـر فـلانی را
(دیوان ۲، ۱۳)

هم او:

برون زین جهان یک جهانی خوش است　　که این خار و آن گلْسِتانی خوش است...
به عمری کـه مـرگ است انـدر قـفاش　　نگـویم کـه: وقت فـلانی خـوش است
(۱، ۵۴)

امیرخسرو:

بـی تو امّـید نـدارم کــه زمـانی بـزیم　　سهل آن است که تا چند به جانی بـزیم...

خسروم، لیک چو فرهاد شدم کشتهٔ عشق　　گر بگویی که چگونه‌ست فلانی بزیم
(دیوان ۴۱۱)

ابن یمین
گر به وصل خودم آن ماه زمانی بدهد　　دل من روح به شکرانه روانی بدهد...
کرد اشارت به سوی ابن یمین غمزهٔ او　　گفت: خوش باش، که این وجه فلانی بدهد
(دیوان ۲۳۵)

در تمامی شواهد روزگار حافظ هم بی‌استثنا چنین است، همچنان‌که خود او نیز در ۴ موردی که «فلانی» را به کار برده در غزلهایی بر بنای قافیهٔ نکره یا مجهول بوده است. (نک. ۱۲۱/۲، ۲۴۳/۱ و ۲۴۳/۷.)

جالب توجه این‌که «دیگری» یا «دگری»، که آن را هم مثل «فلانی» امروز به یاءِ معروف (نسبت) تلفظ می‌کنیم، سرنوشتی درست مثل آن داشته، بدین سان که در قدیم فقط در قوافی مختوم به یاءِ مجهول به کار می‌رفته است. و اما اساساً چرا این هردو از نکرهٔ قدیم تبدیل به نسبت امروز شده‌اند؟ آیا تصادفی بوده؟ مسلماً خیر، چون اساساً در دیدگاههای امروزینِ زبانی، معمولاً کمتر جایی برای دگرگونیهای تصادفی یا دلبخواهی هست. این نگارنده (که در کل امور زبانی چنین تفکری دارد) معتقد است که در این دو کلمه، تلفظ «ی» نکره نسبت به «ی»های معروفْ اندکی دشوارتر است و به هنگام ادای آن حلق قدری بار بیشتر می‌کشد. بنابراین، مطابق قانون معتبر و رایج «کم‌کوشی» به مرور تلفظ آسانتر را اختیار کرده‌اند. (در مورد «دگری»، نک. ح ۷۴/۶؛ حافظ صورت «دیگری» را به گونه‌ای که در موضع قافیه باشد ندارد.) سرانجام، این مطلب را هم در فرق «فلان» و «فلانی» از نظر معنای مستفاد از این‌دو در گذشته و حال بیفزاییم: این هردو در قدیم دلالت بر فرد نامعلوم یا به هر دلیلی نامعلوم انگاشته داشت، اما در روزگار ما «فلان» همچنان به معنای فرد نامعلوم است، درحالی‌که «فلانی» (به یاء نسبت) غالباً دلالت بر کسی دارد که از نظر متکلم و مخاطبْ حالت شناخته و معرفه دارد، لیکن نامی از او به هر دلیلی برده نمی‌شود. (در معین و دهخدا\نیز این نکته در ذیل واژه‌های مربوط ذکر شده است، هرچند به صورتی مختصرتر از عرض این نگارنده.)

و اما در باب معنای «فلانی» در این بیت و جاهای دیگر در شعر حافظ، اگرچه ظاهر آن به فحوای یاءِ نکره نامعلوم است ولی به نظر می‌رسد اصل غرض از آن درست به عکس است، یعنی شاعر از آن کسی را اراده می‌کند که برای خود او شناخته

و حتی یگانه است، و این «فلان» و یاءِ ملحق به آن در حقیقت یک عهد ذهنی است میان گوینده و شنونده برای ارادهٔ شخصی (یا معشوقی) مشخص که هیچ شخصی یا معشوقی نیز نظیر و تالی او نیست. عدم توجه به این نکته به منزلهٔ فائت شدن لطف کلام و حتی مفهوم راستین سخن در تمامی موارد کاربرد آن خواهد بود.

۲. خَزینَه: = جای نگهداشت یا انباشت چیزی چون خزانهٔ مملکتی یا انبار و جز آن، جایی که حاوی بسیاری از هر چیز باشد. ممال واژهٔ عربی «خِزانه» است. (معین) در هر حال، لغتی به این صورت و به همین معنی در تازی وجود ندارد. (البته اگر فرضاً به صورت صفت مشبّهٔ مؤنث از مصدر «خَزْن» یعنی انباشتن و انبار کردن چیزی برای حفظ آن بیاید، امری متفاوت خواهد بود.)

دلستانی: این نیز گرچه ظاهر نکره و ناشناخته دارد، اما آنچه در خصوص «فلانی» (ب ۱) ذکر شد در این مورد هم صدق می‌کند، یعنی این دلستان کاملاً برای شاعر مشخص و متمایز از دلستانان دیگر است.

۳. شکسته‌وار: =با حالت شکستگی دل بلکه کلّ وجود شاعر؛ بارها به شکستگی و دلشکستگی خود اشاره کرده، و از جمله در این بیت آن را در برابر هرگونه غرور و خودفروشی و خودفریبی نهاده است:

در راه ما شکسته‌دلی می‌خرند و بس　　　بازار خودفروشی از آن سوی دیگر است

(نیز نک. ح ۴۰/۶.)

طبیب: مراد از بیت این‌که شفادهنده در نهایت «او» (ظ. حق) است، و طبیب، هرکه و هرچه باشد، از وسایل و وسایط است. طبیب کیست؟ این پرسش را ما معمولاً از روی عادت دربارهٔ عناصری از این دست در شعر می‌کنیم و بی‌میل نیستیم که برایش جوابی بسیط یا به اصطلاح جمع و جور یا نُقلی بیابیم و به این وسیله خود را از زیر بار اندیشیدنی گسترده‌تر دربارهٔ نماد برهانیم. در شعر نمادگرا، اساساً دنبال کردن چنین پرسشهایی با کوشش در تأویل نماد به شیوهٔ «لغت ـ معنی» کاری نادرست و ناسازگار با سرشت این‌گونه شعر است. طبیب می‌تواند هرگونه عامل هدایت و اشارت به سوی آن کسی باشد که اصل مومیایی و درمان در کف اوست، می‌تواند پروردگار یا پیامبر اسلام باشد، هریک از اولیا و حتی لفظی مفرد به معنای جمع یعنی تمامی انبیا و اولیا و کلّ هدایتگران باشد، می‌تواند «طبیب عشق» باشد در اشعار حافظ از جمله:

طبیب عشقْ مسیحادم است و مشفق، لیک　　　چو درد در تو نبیند، کرا دوا بکند؟

و یا چیزی در درون خود شاعر باشد که راه «او» را نشان دهد، چنان‌که یک جا هم خود

را طبیب عشق می‌نامد: طبیب عشق منم، باده خور، که این معجون... (۱۲۵/۶) آری، طبیب ممکن است یکایک اینها یا برخی از آنها و یا همهٔ آنها یکجا باشد، و حتی هیچ نباشد بجز بهانه‌ای برای ابراز اخلاص به محبوب. آری، خاصیت نماد همین است که ذهن را درگیر طیفی وسیع از معانی موجود یا محتمل کند. اصرار بر روی این یـا آن معنی، نقض غرض از نماد است.

مومیایی: بیرونی می‌گوید: شبیه به عنبر است و برای شکستگی اسـتخوان مـفید (چنان‌که لفظ «شکسته» در بیت نشان می‌دهد.) به گفتهٔ او در کتابی به نام کـتاب‌الآیـین (دربارهٔ رسوم ایران کهن، که اصل آن در زمان ابوریحان وجود نداشته و او از اخـبار پیرامون آن نقل کرده است؛ الجماهر فی الجواهر، مقدّمه ۱۸) مومیایی در شمار ادویه‌ای ذکر شده که در خزاین پادشاهان ایران، برای بهره‌گیری نیازمندانی که توان تهیهٔ آن را نداشته‌اند، نگهداری می‌شده. برای مومیایی، دو نوع گرم و سرد ذکر کرده، که به نظر بیرونی ذکر سرد برای آن عجیب است، چه مومیایی از اصناف قیر است و سردی در قیر غریب است. آن را به شمع از حیث نرمی و ذوب‌شوندگی مانند کرده‌اند. (همان ۳۳۱ـ۳۳۲) گفتنی است که جزءِ «موم» در شمع همان است کـه واژهٔ «مـومیایی» از آن می‌آید. «سَری گوید: معنی او "موم آبی" بوَد به لغت پارسی و تازی چون ازو عبارت کنند "شمع مائی" گویند. و هیچ‌کس نداند که مبداءِ او چگونه است. و او را در فارس معدنی است و بر درِ آن موضع که معدن اوست پیوسته قفل نهاده بودند، و هر سال یک بار درِ او را به فرمان ملِک فارس بگشایند به حضور اعیان و مشایخ.» آنگاه چگونگی استخراج مومیایی را از چشمه شرح می‌دهد. (صیدنه، ترجمهٔ کـاسانی ۲، ۶۷۵) آنـچه رفت، از اهمیت این مادّه حکایت دارد. در باب خواص آن: «گرم است در آخر درجه و لطیف و محلل است و آمدن خون را از معده مفید است و در شکستگی و کوفتگی و بیرون جَستن پیوندها از موضع اصلی و دریدگی و از هم جدا شدن او مـفید است.» (همان ۶۷۶ـ۶۷۷) حمدالله مستوفی می‌گوید: معادن آن بسیار است، و در ایران معدن دیه آبی از توابع شبانکاره و دیـه صـاهک از تـوابـع ارّجـان فـارس را ذکـر مـی‌کند. (نزهة‌القلوب، المقالة‌الثالثة ۲۰۷) مومیایی به لغت یـونانی حـافظ‌الاجسـاد است و بـه فارسی مومیایی نامند [...] عرق‌الجبال نیز گویند [...] و بهترین او سیاه بـرّاق است کـه بوی بدی نداشته باشد. (تحفهٔ حکیم مؤمن ۲۵۰؛ به نقل از منوچهر امیری، فرهنگِ الابنیه ۳۸۲؛ برای اطلاع بیشتر، نک. همین فرهنگ، ذیل «مومیای».) در مـتون شـعر و نـثر، مومیایی معمولاً همراه با واژه‌های خسته (= زخمی) شکسته و مشتقات دیگـر آنـها

می‌آید، مثلاً: «مومیاءِ این شکستگی و مرهم این خستگی، بقای دولت ماست.» (خاقانی، منشآت ۲۱۱)

حافظ هرجا که سخن از شکستگی خود یا دل خویش گفته خطاب به محبوب آسمانی و یا در جهت محبت او بوده است. در میان همهٔ ابیات او که متضمّن مضمون دلشکستگی و شکستگی خاطرند، این‌یک از همه لطیفتر است، از آن روی که اخلاص و خاکساری در آن موج می‌زند و امیدی که از همه‌چیز و همه‌جا گسسته و به «او» بسته شده است. این انابهٔ فرزند آدم به یاد می‌آورد پدر را که در نزول از قرب حق، آنگاه که خود را در وحشت‌آباد جهان یافت، خواست بازجای رود، راه بسته دید، آهی از جگر برکشید، «گفتند: ما ترا از بهر این آه فرستاده‌ایم.» (مرصاد ۹۰) بیت حافظ چکیده‌اش همان «آه» است.

۴. رقیبان: محافظان و مراقبان عِرض عورات در قدیم (نک. «رقیب» در: ح ۶/۲.)

عاشق: قزوینی: حافظ؛ اقدم نسخ «عاشق» ولی نسخ بعدی «حافظ» دارند، شاید خواسته‌اند غزل بی تخلص نماند.

۵. شاد باد از دولت: قزوینی: باد و خاطر خوش. نیساری در دفتر دگرسانیها مثل خانلری است. ضبط خانلری، گذشته از این‌که تأیید اقدم نسخ را با خود دارد، دارای جنبهٔ اطلاع‌بخشیِ بیشتری است از «خاطر خوش»، که تقریباً همان «دل شاد» است.

۶. نصیحتگو: تلقی از آن یا معادلهایش چون ناصح و اندرزگو در غزل پارسی منفی است و مثل دیگر اعضای طیف مستوران، از قبیل زاهد، واعظ، شیخ، عابد، ملامتگو یا ملامتگر و... دربارهٔ او نیز اغلب سخن به طعن، طنز و تسخر گفته می‌شود، زیرا او نیز چون آنهای دیگر، مخاطب را به صلاح، عافیت، طاعت و تقوی فرا می‌خواند و از عشق و مشاهدهٔ جمال برحذر می‌دارد.

۱ همای اَوج سعادت به دام ما افتد
اگر ترا گذری بر مُقام ما افتد

۲ حَباب‌وار براندازم از نَشاطْ کلاه
اگر ز روی تو عکسی به جام ما افتد

۳ شبی که ماهِ مراد از افق طلوع کند
بود که پرتو نوری به بام ما افتد

۴ ملوک را چو رهِ خاکبوس این در نیست
کَی التفات مجال سلام ما افتد؟

۵ چو جان فِدای لبت شد، خَیال می‌بستم
که قطره‌ای ز زُلالش به کام ما افتد

۶ خیال زلف تو گفتا که: جان وسیله مساز
کزین شکار، فراوان به دام ما افتد

۷ به ناامیدی ازین در مرو، بزن فالی
بود که قُرعهٔ دولت به نام ما افتد

۸ ز خاک کوی تو هر دم که دم زند حافظ
نسیم گلشن جان در مَشام ما افتد

۱. همای: مرغ استخوان‌خوار یا استخوان‌ربا، که هرگاه بر سر یا شانه و یا بام کسی فرود می‌آمد، نشانهٔ سعادت او انگاشته می‌شد. (نک. «همای» در: ح ۱۰۰/۲، و «همایون» در: ح ۵۵/۳.)

اوج: عربی نیست و در فرهنگهایی چون جمهرة، صحاح و لسان‌العرب نیامده است. بر وزن موج، معرّب اوگ است که مقابل حضیض باشد [...] بعضی گویند این لغت هندی است. (برهان) = فراز، بالا؛ دخیل از عربی اوج؛ لغت عربی ظاهراً از فارسی اَوک به معنی اوج، و اوج معرّب آن است. قس اوستایی usča = بالا، بر؛ وخی: wūč = بسیار بالا (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی) علامه دهخدا: این‌که بیرونی کلمهٔ اوج را کلمهٔ هندی و به معنی بلندی می‌گیرد و خوارزمی آن را معرّب اوگ یا اوره و فارسی

و خفاجی آن را معرّب اودو از هندی به معنی بلندی می‌داند غلط است بلکه اوج از یونانی اَپُ apo = دور + ژِ gē = زمین، افیجیون مقابل حضیض افریجیون است. (دهخدا، یادداشت مؤلف) و اما ایهامی دارد به اصطلاح نجومی (به قرینهٔ «سعادت»). اوج Apogée در مقابل حضیض Prigée (یونانی و فرانسوی) نقطه‌ای از مسیر قمر است در اطراف کرهٔ زمین که در آن نقطه ماه بیشترین فاصله را از زمین دارد. حضیض کمترین فاصلهٔ ماه است از زمین و کمترین فاصلهٔ هر ستاره است نسبت به ستارهٔ اصلی خود. در نجوم قدیم مرکز اصلی، زمین بوده. بنابراین، اوج و حضیض، فواصل سیارات هفتگانه را نسبت به زمین بیان می‌کرده است. (مصفّیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی) اوج آفتاب: «بلندترین جایی است که آفتاب بدو رسد از کرهٔ خویش [...] و ناچار بر محیط او دو نقطه باشد، یکی به زمین نزدیکترِ همه محیط، و دیگر برابرش، دورترینِ همه محیط از زمین. پس این نقطهٔ دور را به هندُوِی اوج خوانند، اَی بلندی.» (التفهیم ۱۱۶)

مُقام: به ضم، اسم مکان از مصدر «اقامة» یا «اقامت» در پارسی = مکان اقامت، مسکن، منزل، خانه، جایگاهِ باش (درحالی‌که «مَقام» به فتح از مصدر «قیام» است = مکان ایستادن.) مُقام هم دارای ایهام است به معنای اصطلاحیِ آن در نجوم. ابوریحان، در ذیل «مُقامات»: «مقامات عددهاست نهاده هر کوکبی را به هر جای از فلک اوجش، که چون خاصّهٔ معدّلهٔ او با مقام راست شود، آن وقت کوکب مقیم باشد ایستاده، و او را اندر فلک‌البروج هیچ حرکت پیدا نیاید. اگر مقام او از شش برج کمتر بوَد، او را مقام اوّل خوانند. وز پسِ آن ایستادن، کوکبْ راجع گردد. و اگر مقام از شش برج افزون بوَد، او را مقام ثانی خوانند. و از پسِ آن ایستادن، کوکبْ مستقیم شود. و هرگاه که یکی از دو مقام دانی و دیگر خواهی، او را از دوازده برج کم کن، آنچ بمانَد دیگر مقام بوَد.» (همان ۱۳۹) و اما این واژه در متن کتاب اعرابگذاری نشده و من آن را با توجه به تعریف آن و عبارت «مقیم باشد ایستاده» به ضمّ اول خوانده‌ام، اگرچه مطمئن از درستی خوانش خود نیستم. امّا به فرض هم که «مَقام» به فتح درست باشد باز در نفس ایهام تفاوتی نخواهد کرد، منتها در آن صورت می‌توان گفت که: «مُقام» در شعرْ تبادر به «مَقام» دارد، و تبادر هم خود از فروع ایهام است.

۲. حَباب‌وار: واژهٔ «حَباب» در اصل تازی به فتح است، اگرچه در تداول پارسی امروز به ضم گفته می‌شود. (نک. ح ۲۱۶/۵.)

کلاه برانداختن: کلاه انداختن، کلاه به هوا یا آسمان انداختن [در محاوره: کلاه

پرت کردن به هوا ـ م] کنایه از کمال ذوق و شادمانی و خوشحالی؛ از رشیدی و بهار عجم (غیاث) گفتنی است در زبان محاورهٔ زمان ما هم همین معنی از آن برمی‌آید، لیکن غالباً در موضعی به کار می‌رود که معنای خرسند شدن و بسنده کردن به چیزی یا حدّی از آن برمی‌آید، مثلاً: اگر فلان قدر گیرم بیاید کلاهم را می‌اندازم هوا. عراقی: کلاه بر آسمان انداختن (به اصل معنی و همسان حافظ):

چو آفتاب رخت سایه بر جهان انداخت　　　جهان کلاه ز شادی بر آسمان انداخت

(کلیات ۱۴۵)

و اما در بیت حافظ، کلاه برانداختن بر اثر شادی در مورد حباب دارای صنعت حسن تعلیل است، زیرا ترکیدن حباب به علت فشار هوای درون به انداختن کلاه به هوا تعبیر و تصویر شده است.

افتادن عکس روی یار به (یا بر، یا در) جام: بن‌مایه‌ای است که بارها در اشعار عرفانی، و از جمله عارفانه‌های حافظ، تکرار می‌شود، و مراد از آن، تجلّی یار زیباروی بر دل شاعر یا افتادن پرتو یا شعاع جمال او در دل و جان مشاهده‌گر است، مثل: ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم... (۱۱/۲) و: عکس روی تو چو بر آینهٔ جام افتاد... (۱۰۷/۱) پیداست که تصویر جام، پیاله، ساغر و امثال اینها به اعتبار مست‌کنندگی و از خود بیخودسازیِ چنین جمالی است.

۳. اُفُق: horizon (فرانسه و انگلیسی) افق هر مکان، صفحه‌ای است عمود بر خط قائم مکان، که از چشم شخص ناظر بگذرد. افق بر دو گونه است: افق حسی و افق حقیقی. افق حسی دایره‌ای است موازی افق حقیقی. افق حسی، دایرهٔ صغیره است و افق حقیقی، دایرهٔ عظیمه. سمت و ارتفاع هر ستاره را مختصات افق آن ستاره گویند [...] افق را کمر آسمان هم گفته‌اند، و مراد افق حسی است:

صبح نهد طرْف زر بر کمر آسمان　　　آب کند دانه هضم در جگر آسیاب

(دیوان خاقانی ۴۸)

افق حسی را کنارهٔ آسمان و افق حقیقی را کنارهٔ جهان نیز گفته‌اند. کنزاللغة (مصفّیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی) در قرآن، در مورد پیمبر (ص): وَ هوَ بِالأُفقِ الأَعلیٰ (نجم ۷)

بوَد که: در این مورد، فعلی است برای بیان ترجّی یا امیدواری به تحقّق چیزی در آینده.

۴. ملوک: به نظر نمی‌رسد تنها پادشاهان را اراده کرده باشد، بلکه جملگی بزرگان را از انبیا و اولیا و سلاطین و... در بر می‌گیرد. می‌گوید: وقتی این بزرگان حتی

سزامندی بوسیدن خاک آستان «او» را ندارند، من و امثال من چه وزنی در برابر وی می‌آوریم؟

افتادن: مجازاً به معنی اتفاق؛ اَنندراج. روی دادن، پدید آمدن، پیش آمدن، واقع شدن (دهخدا) کَی التفات...: پیداست استفهام انکاری است =او اعتنایی در این حد هم به ما نمی‌کند که مجال و امکان عرض ارادتی به او بیابیم.

۵. خیال بستن: (مصدر مرکب) تصوّر کردن، پنداشتن، حصول تصور و پندار (دهخدا) خیال کردن، متصوّر شدن چیزی برای شخص، نقش بستن چیزی بر خیال کسی؛ «ملوک را خیالها بندد.» (تاریخ بیهقی ۶۲۰) «او را ظن افتد و خیال بندد.» (همان ۶۲۷) سعدی:

هرآن‌که تخم بدی کشت و چشم نیکی داشت دِماغ بیهده پخت و خیال باطل بست
(گلستان ۶۶)

ای گرفتارِ پای‌بند عِیال دگر آسودگی مبند خیال
(همان ۱۰۰)

خود خواجه: خیال آب خضر بست و جام کیخسرو... (۱۶۳/۹)

توجه به نقش و شأن لب محبوب برای درک مفهوم این بیت و بیت بعد (که دنبالهٔ آن است) اهمیت دارد. لب، چنان‌که در جای خود ذکر شده (ح ۳۴/۸) نماد روحبخشی، جانبخشی و نیرودهی است، و خود به طور کلّی دلالت بر وصال و وصول (بوسه) دارد. شاعر هم می‌گوید که جان بی‌اعتبار انسانی‌اش را داده تا به منبع حقیقی و لایزال روح و جان دست یابد، یا به تعبیر عارفانه: نفس جزئی و روح بشری را فدا کرده تا به نفس کلّی و روح مطلق بپیوندد؛ ضمن این‌که این آرزو را با «قطره‌ای» از آن بیان داشته است تا هم شدت تشنگی خود را به لب معشوق برساند، هم خرسندی به کمترین نصیب را از آن، و هم فروتنی خویش را از این‌که دعوی و توقع بیش از آن ندارد. واژهٔ «زلال» هم می‌تواند بیانگر پاکی مطلق روح کلّی یا «جان جهان» باشد. اینها در مجموعْ تعابیری است حسی از مفهومی مجرّد، چنان‌که زبان شعر عارفانه را تشکیل می‌دهد، البته شعر عارفانه به معنای راستین و دلپذیر آن، و نه پاره‌ای نظمهای مکتبی و خانقاهی تصوف. همچنین «به کام ما افتد» هم حاوی ایهام است: یکی این‌که به دهان ما بیفتد یا چکانده شود، و دیگر به کام و موافق آرزوی ما شود. (افتادن =شدن، که این فعلْ استخدام به هردو معنی شده است.)

۶. خیال زلف: در بیت قبل دیدیم که شاعر آرزویش را با «خیال بستن» بیان کرد. در

اینجا هم خیال زلف معشوق سخن می‌گوید، که مُشعر بر این است که جایگاه خود زلف او بسی برتر از آن است که طرف تکلم با گوینده باشد، پس خیال زلفْ به نیابت از طرف خود زلف حرف می‌زند. اما می‌توان پرسید: وقتی سخن از لب است چرا زلف به میان می‌آید؟ پاسخ شاید این باشد که: شاعر با معشوقی سر و کار دارد که وحدت مطلق است و هیچ چیز او از چیز دیگر وی جدا نیست، چنان که در حکمت و کلام گفته می‌شود که صفات حق عین ذات او و نیز عین یکدیگر است. پس زلف و لب تنها در عوالم انسانی از هم جدایند، و نه در مورد محبوبی که بدل از حضرت احدیت است. پاسخ دیگر (و شاید بهتر) این‌که: در لبْ اعتبار امید و نیروبخشی لحاظ می‌شود و در زلفْ بیم و قهر و جلال و نظایر اینها؛ در اینجا هم شاعر امید خود را معطوف به «لب روحبخش یار» کرده، ولی زلف معشوق به شاعر هشدار می‌دهد که خیال باطل نپزد، زیرا آستان جلال و اقتدار او برتر از آن است که کسی طمع بر وصال وی ببندد. البته هردو پاسخ قابل جمع با یکدیگرند.

جان وسیله مساز: فحوای عارفانهٔ این سخن هم بسیار دقیق است. در مورد بیت قبلی ذکر شد که شاعر قصد آن دارد تا جان یا نفس جزئی خود را به جان جهان و نفس کلّی ملحق کند. اینجا هم زلف به شاعر می‌گوید: این کار او در حقیقت در حکم خرما به عراق بردن یا پای ملخ نزد سلیمان بردن است. جان هر کس، تنها می‌تواند برای خود او و در امور و احوال اینجهانی عزیز و ارجمند باشد، و نه در قبال آن‌که خودْ جان جهان و روح مطلق است. بنابراین، وسیله قرار دادن جان انسانی، چیزی است چون سبوی آب به دجله بردن. این نیز که «ازین شکار فراوان...» دقیقاً بیانگر همین معنی است، یعنی ما آن قدر از این متاع داریم که آنِ تو در آن گم است. طنزی آشکار از لحن بیت برمی‌آید.

شکار: از آن روی گفته شده که زلف با حالت شبکه‌گونه‌اش شبیه به دام است، چنان‌که:

زلف او دام است و خالش دانهٔ آن دام و من

بر امید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست

۷. فال زدن: نک. «فال» در: ح ۵۷/۷، و «استخاره» در: ح ۷۳/۲.

قُرعَه: قُرعَة بالضّم، داغی است که بر وسط بینی شتر کنند، و گزینِ مال، و آنچه به فال زنند. مَقروع: شتری که داغ بر روی او زده‌اند. قَرَعَ قَرْعَةً: قُرعهٔ فال زد. (منتهی‌الارب) قَرْع: کوفتن و زدن؛ قَرَعْتُ الانسانَ و الدّابّةَ بِالعَصا (= زدم انسان و

چهارپا را با عصا.) مِقْرَعَة: هرآنچه با آن بزنند. (جمهرة) ممکن است همین معنی که کوفتن داغْ نشانهٔ تعلق شتر به صاحب آن است سبب شده باشد تا قرعه مجازاً به معنای نصیب و حصهٔ کسی که به نام او می‌افتد به کار رود. قرعه: الف. نصیب، بهره، سهم؛ ب. قطعه‌ای کاغذ، چوب یا استخوان و مانند آن، که به وسیلهٔ فال زدن با آن نصیب کسی را معیّن کنند، پِشک. (معین) سعدی:

هزار قرعه به نامت زدیم و بازنگشتی

ندانم آیت رحمت به طالع که برآیـد

(غ ۲۸۱)



شعری است امیدوارانه و خوشبینانه، اگرچه شادی شاعر مشروط به تحقق مراد است و فعلهای اساسی آن غالباً التزامی و گزاره‌ها انشایی است. البته شاعر در بیتهای ۴ـ۶ اشاره می‌کند که معشوق بزرگتر از آن است که بتوان او را به دست یا به دام آورد و عنقایی است که صیدش نمی‌توان کرد. تصاویر پیرامون موضوع هم رنگ شاد دارند، مثل افتادن همای سعادت به دام شاعر، کلاه انداختن به هوا، طلوع ماهِ مقصود از گوشهٔ افق و غیره. دیدیم که خیال زلف یار، شاعر را از آرزو پختن برحذر داشت، اما شاعر پس از آن هم با امیدواری سخن از فال مراد گفت. دشواری وصول به چنین دلداری به جای خود، ولی سرشت هر شعر عارفانه امیدی است که بر هر بیمی می‌چربد.

۱۱۱

۱ درخت دوستی بنشان، که کام دل به بار آرد
نهال دشمنی برکن، که رنج بی‌شمار آرد

۲ چو مهمان خراباتی، به عزّت باش با رندان
که دردسر کشی، جانا، گرت مستی خُمار آرد

۳ شب صحبت غنیمت دان، که بعد از روزگار ما
بسی گردش کند گردون، بسی لَیل و نَهار آرد

۴ عَماری‌دار لَیلِی را، که مَهد ماه در حکم است
خدایا، در دل اندازش که بر مجنون گذار آرد

۵ بهار عمر خواه، ای دل، وگرنی، این چمن هر سال
چو نسرین صد گل آرد بار و چون بلبل هَزار آرد

۶ خدا را، چون دل ریشم قراری بست با زلفت
بفرما لعل نوشین را که حالش با قرار آرد

۷ درین باغ، ار خدا خواهد، دگر پیرانه‌سر، حافظ
نشیند بر لب جویی و سروی در کنار آرد

۱. محمدامین ریاحی احتمال می‌دهد بیت مقتبس از این ابیات ویس و رامین باشد:

پدید آور بهار مردمی را — به بار آور درخت خرّمی را
چه باشد که شدی در مهر بدرای؟ — نهال دوستی بُبْریدی از جای؟
چو ببریدی، دگر باره فروکار — که این بارت نکوتر آورد بار

(گلگشت ۲۰۱)

البته شباهت به قدر کافی هست تا احتمال تأثّر از آن بتوان داد، اما نباید فراموش کرد که تشبیه و استعاره به درخت و نهال و بار در مورد دوستی و عشق، از چیزهایی است که نوعاً بسیار به ذهن شاعران متبادر می‌شود، چنان که مثلاً سعدی می‌گوید:

شراب عشق اندردِه، که جام هجر نوشیدم
درخت دوستی بنشان، که بیخ صبر برکندم

(غ ۳۷۶)

و از کجا معلوم که، به‌ویژه با توجه به یکسانی وزن، حافظ از همین بیت سعدی تأثیر نگرفته باشد؟

در بیت متن تقریباً می‌توان درخت دوستی و نهال دشمنی را به ترتیب با «شجرهٔ طیّبه» و «شجرهٔ خبیثه» معادل دانست.

می‌بینیم که موضوع بیتْ نصیحت و اندرز است، لیکن عناصر شاعرانه در آن چنان نیرومند است که نمی‌گذارد خوانندهٔ بیت باری از حیث احکام یا تحکّمات اخلاقی و بایدها و نبایدهای آن، و یا تلخایی که بیش یا کم در نصیحت وجود دارد، بر دوش خود حس کند. این یکی از هنرهای مسلم اوست که بیشتر اندرزهای او از حیث جنبه‌های شاعرانه فرقی با اشعار غیر اندرزی او ندارد. شاید هم بتوان کلیت امر را ناشی از نوعی بازنگری او در زبان و لحن نصایح در شعر پیش از خود دانست. در این باره پیشتر سخن رفته است. (ج ۱، ۶۴۵ـ۶۴۸)

۲. به عزت باش: حرمت و عزّت (رندان) را نگاه دار. با توجه به جایگاه والایی که رند و مشابهات آن در شعر عارفانه و قلندرانهٔ پارسی یافته (نک. ج ۱، زیر عنوان «زدیم بر صف رندان») شاعران همواره اعزاز و تکریم رندان را از مخاطب شعر خواسته‌اند. حافظ نیز همیشه بیشترین بزرگداشتها را دربارهٔ این پادشاهان بی‌افسر و اورنگ جهان دارد، مثل:

شاه اگر جرعهٔ رندان نه به حرمت نوشد ‌ ‌ ‌ ‌ التفاتش بـه مَی صاف مـروّق نکـنیم

خُمار: پیداست مراد حالت کسالت پس از خوردن باده و فروکش کردن نشئهٔ آن است. (نک. ح ۲۶/۶.) اما دلیل این‌که شاعر خمار مستی را گوشزد می‌کند چیست؟ به گمان این نگارند، «مستی» در اینجا همراه با معنای سرکشی، بَطَر، غرور و تفاخرِ ناشی از آن است، و همچنان‌که مستی معمولی به کسالت خمار می‌افتد، مستی غرور نیز تبعات خاص خود و چه بسا سر به سنگ خوردن را دارد، به‌ویژه که سخن از رندانی است که چون چشمداشتی از جهان و جهانیان ندارند و ملاحظاتی از نوع معمول بر روابط آنان با دیگران خصوصاً ارباب زر و زور حاکم نیست، می‌توانند بینی هرآن کس را که به نظر تحقیر و استخفاف در ایشان نگرد بر خاک بسایند. پس خواجه این پیامد حرمت ننهادن به رندان را با تعبیر دردسر مستی و سرکشی به خوانندهٔ شعر گوشزد می‌کند تا از آن برحذر باشد. نکتهٔ دیگر، که در درک مفهوم بیت اهمیت دارد، این است که حافظ چند بار در صحبت از غرور، خودبینی و خودپسندی از شراب و مستی آن سود جسته است، مثلاً در این بیت، مستی غرور را در مقابل مستی راستین عشق گذارده است:

بسیار باده که رنگین کنیم جامهٔ زرق　　　که مست جام غروریم و نامْ هشیاریست

و یا غرور ناشی از مستی را در باب معشوق ذکر می‌کند، که باز با «شراب» همراه است:

غلام نرگس جمّاش آن سَهی‌قدّم　　　که از شراب غرورش به کس نگاهی نیست

۳. صحبت: در عربی صحبة = همنشینی، آمیزش، همدمی، مصاحبت، معاشرت و مخالطت؛ در پارسی قدیم، و از جمله در شعر حافظ، نیز همین معنی را داشته، لیکن بعدها معنای حرف زدن و تکلم را هم به صورت مجازی (ذکر لازم و ارادهٔ ملزوم) یافته است، یعنی این‌که «صحبت» به معنای همنشینی را بگویند و چون همنشینی و معاشرت معمولاً همراه با حرف زدن با همدیگر است، همین معنی را از آن اراده کنند. در دهخدا و معین هم معنای حرف زدن و گفتگو تنها در تداول زبان پارسی ذکر شده است، چه در عربی چنین معنایی ندارد و «صحبة» از چیزی چون «تکلّم» جداست.

و اما مضمون بیت تا حدودی به بنمایه‌های مشهور خیامی شباهت دارد، از جمله این شعرهای متعلق یا منسوب به او:

مَی نوش، که بعد از من و تو ماه بسی　　　از سَلخ به غُرّه آید، از غرّه به سلخ

(رباعیات خیام ۱۱۸)

و یا:

مهتاب به نور دامن شب بشکافت　　　مَی نوش، دمی بهتر از این نتوان یافت

خوش باش و میندیش، که مهتاب بسی　　　اندر سر خاکِ یک به یک خواهد تافت

(همان ۱۱۵)

۴. احتمالاً برگرفته از فردوسی، در توصیف سفر سام و زال پس از عروسی زال و رودابه:

عماری و بالای و هودج بساخت　　　یکی مهد تا ماه را درنشاخت

(شاهنامه ۱، ۲۳۴)

که الفاظی چون عماری، مهد و ماه مشترک است؛ نظامی:

گر نه سیفور شب سیاه شدی　　　کی سزاوار مهد ماه شدی؟

(هفت پیکر ۱۸۱)

فرزند عزیز را به صد جهد　　　بنشاند چو ماه در یکی مهد

(لیلی و مجنون ۷۹)

عَماری: عربی: العَماریَّة = هودجی که در آن می‌نشینند. (اقرب‌الموارد) عَمّاری: به فتح اول و تشدید میم، که به تخفیف نیز آمده، منسوب است به عَمّار، واضع آن.

(غیاث) بیشتر عماریه استعمال می‌شده. (فرهنگ نظام) از عربی عَمّاریَّة = هودج مانندی که بر پشت اسب، استر، شتر و فیل بندند و بر آن نشینند و سفر کنند؛ کجاوه، مَحمِل. (معین) عماری‌دار: رانندهٔ چهارپای کجاوه، یا در کاروان، همان ساربان است.

مَهْد: گهوارهٔ کودک؛ مِهاد: فِراش یا گستردنی (صحاح) مَهد و مِهاد، هردو در قرآن به کار رفته است. (نک. معجم قرآن از محمد فؤاد عبدالباقی، ذیل هرکدام.)

عماری‌دار لیلی را...: به نظر می‌رسد ایهامی داشته باشد: الف. عماری لیلی در حکم (همانندِ) مهد ماه است. ب. رانندهٔ عماری لیلی که مهد ماه (= عماری) در حکم او قرار دارد (به لحاظ مسؤولیت کجاوه‌رانی).

لیلی ـ ماه ـ مجنون: رابطه‌ای ایهامی برقرار است از سویی میان لیلی و ماه، از آن روی که ماه در شب (لَیل) برمی‌آید، و از سوی دیگر بین ماه و مجنون، از این حیث که به باور گذشتگان، نگریستن بر ماه سبب تشدید جنون و شیفتگی می‌شده است. (در این باره، نک. ح ۳۲/۳.)

در دل انداختن: = اِلقاء، الهام؛ خود خواجه:

یارب، اندر دل آن خسروِ شیرین انداز   که به رحمت گذری بر سر فرهاد کند

خدایا: قزوینی: خدا را؛ خانلری، هم مناسبتر است و هم حکم نسخ را مؤید خود دارد. نیساری هم در دفتر دگرسانیها مثل خانلری است. بحثهایی هم له و علیه این‌دو ضبط شده است، از جمله هروی «خدایا» را درست می‌داند. («سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ»، نشر دانش، س اوّل، ش پنجم و ششم، ص ۱۱.)

۵. هَزار: = هزاردستان، بلبل (دهخدا) هزارآوا، زندخوان، زندباف، زندلاف، عربی: عندلیب؛ ایهامی هست در این واژه میان عدد هزار و مرغ مذکور، که در اشعار بسیار می‌آید؛ سعدی:

هزار بلبل دستانسرای عاشق را   بباید از تو سخن گفتن دری آموخت

(غ ۳۲)

سیف فرغانی:

ترا در گلْستان جان هزارانند چون بلبل   وزین باب ار سخن گویی، بود فصل بهار تو

(دیوان ۱، ۱۳)

خواجو:

بجز نسیم، که یابد نصیبی از گلزار؟   که یک گل است درین باغ و عندلیب هزار

(دیوان ۷۰۱)

خود حافظ:... که عندلیب تو از هر طرف هزارانند (۱۹۰/۶)

و اما این بیت نیز قدری شبیه به بنمایه‌های خیامی است. نیز قریب بـه ایـن بـیت خواجه است:

بلبل عاشق، تو عمر خواه، که آخر　　　باغ شود سبز و شاخ گل به در آید

۶. ریش: دو کاربرد مختلف دارد: یکی صفتی = زخمی، زخمگین و مجروح، که در اینجا به همین معنی است. (نک. ح ۷۱/۲.) دیگر اسمی = زخم، جراحت (نک. ح ۴۳۵/۷.)

قراری بست: قرار دارای ایهام تضاد با بیقراری زلف است که شاعران به آن نسبت می‌دهند (مثل پریشانی و آشفتگی و غیره) و موجب پراگندگی خاطر و بدحالی دل نیز می‌شود، چنان‌که بیت بدان دلالت دارد. لطف بیان در این است که شاعرْ بی‌قرار شدن دل را به دلیل قرار بستن با زلفْ بدیهی و طبیعی انگاشته است. هم او بـا پـارادوکس قرار و بی‌قراری در مورد زلف:

در چشم پرخمار تو پنهان فسون سِحر　　　در زلف بی‌قرار تو پیدا قـرار حسـن

فعل بستن هم دارای تناسبی با زلف است، بدین اعتبار که چون بند و رسنی است که می‌توان چیزی را (از جمله دل عاشق را) با آن یا به آن بست.

لعل: در عبارت «با (= به) قرار آوردن» احتمالاً نظر به مفرّح یاقوت دارد، که از آن برای تقویت قلب، نیروبخشی و بهبود حال بیمار در ایام نـقاهت سـود مـی‌جستند، همچنان‌که حافظ نیز لب را به مفرّح یاقوت مانند کرده، که سودهٔ لعل، یاقوت، درّ و غیره از ترکیبات آن بوده است:

علاج ضعف دل ما به لب حوالت کن　　　که آن مفرّح یاقوت در خزانـهٔ تست

(نک. ح ۳۵/۴؛ در مورد روحبخشی لب، نک. ح ۳۴/۸؛ و دربارهٔ «با» به جای «به»، نک. «با سرِ» در: ح ۱۶۵/۱.)

نوشین: منسوب به نوش (= شهد، عسل، انگبین) شیرین، آلوده به نوش (دهخدا، یادداشت مؤلف) گوارا؛ صفت نوشین نه تنها شامل ذوات بلکه ملحق به مـعانی نـیز می‌شود، مثل خواب یا رؤیای نوشین، روان نوشین و همانندان اینها.

از آن روی از لب یار می‌خواهد به او قرار و آرام ببخشد که قرار بستن دل با زلف یار مسلماً بیقراری می‌آورد.

حالش: قزوینی: زودش؛ دفتر دگرسانیها از نیساری نشان می‌دهد که قدیمترین نسخ مثل خانلری است. هرچند مـی‌توان گـفت «زودش» اطـلاع‌بخشی بـیشتری نـسبت

به «حالش» (که در معنای بیت هست) دارد، لیکن اینجا هم بهتر است حکم نسخ را بر ذوق‌ورزی شخصی رجحان نهیم.

۷. در «لب» ایهام به «کنار» هست، و در «کنار» ایهامی میان کنار جوی و دامن.

* * *

این غزل را به استناد «پیرانه‌سر» در مقطع آن، جزو اشعار عصر پیری حافظ دانسته‌اند. دستغیب در این مورد با دسته‌بندی محمود هومن همداستان است. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۸۰۴ـ۸۰۵.) به هر حال، دلیلی بر نفی سخن خود شاعر نیست، گو این‌که موجودی به نام شاعر اگر هم در سنین میانی و حتی جوانی خود از پیری خویش سخن گوید، در منطق شعر شگفت‌انگیز نخواهد بود.

غزل ساختاری متنوع دارد، از توصیه به دوستی تا حفظ حرمت رندان، طلب التفات از معشوق و غیره. البته می‌توان دسته‌بندی‌هایی مشخص از ابیات بر حول محورهایی مشخص داشت، به گونه‌ای که نتوان به شاعر نسبت پراگنده گفتن داد. مثلاً سه بیت نخست بر پایهٔ الفت و ائتلاف و اختلاط قرار دارد. آنگاه که بنمایهٔ گِردآمدگی و به هم پیوستگی در ابیات مذکور وجود دارد، دو بیت عاشقانهٔ ۴ و ۶، که حاوی طلب التفات از معشوق و الفت هرچه بیشتر او با عاشق است، مغایرت و منافاتی با آن بنمایهٔ ائتلاف و اختلاط ندارد، و دو بیت مذکور نیز هردو برخوردار از بنمایهٔ عطف توجه معشوق به عاشق است. در هر حال، نمونه‌های فراوانی که تا کنون دیده‌ایم حکایت از این دارد که حافظ، به رغم تنوع مضامین در درون شماری چشمگیر از شعرهایش، به پیوند و همگونی بنمایه‌های مضامین خویش اهمیت بسیار می‌دهد و معمولاً بدون طرح و نقشه‌ای معیّن و به شیوهٔ به اصطلاح «هرچه پیش آید خوش آید» عمل نمی‌کند. بنمایهٔ اغتنام فرصت گذرای عمر هم دست کم در سه بیت ۳، ۵ و ۷ به گونه‌ای آشکار نمود دارد، و این نیز به‌ویژه می‌تواند متناسب با وضع یک شاعر در هنگام آفتاب‌زردیِ زندگی باشد که یا شوق مصاحبت و یا حسرت فقدان آن را در دل دارد؛ ضمن این‌که بیشتر در همین هنگام است که کسی بیش از هر وقت دیگر به چگونگیِ سیر و حرکت جهانِ پس از خود (ب ۳ و ۵) می‌اندیشد، هرچند همچنان بر مبنای تکرار حرکت قافلهٔ شب و روز یا تعاقب بهار و خزان باشد.

۱۱۲

۱ کسی که حسن خط دوست در نظر دارد
محقَّق است که او حاصل بصر دارد
۲ چو خامه بر خطِ فرمان او سرِ طاعت
نهاده‌ایم، مگر او به تیغ بردارد
۳ کسی به وصل تو چون شمع یافت پروانه
که زیر تیغ تو هر دم سری دگر دارد
۴ به پایبوس تو دست کسی رسید که او
چو آستانه بدین در همیشه سر دارد
۵ ز زهد خشک ملولم، بیار بادهٔ ناب
که بوی باده مدامم دِماغْ تر دارد
۶ ز باده هیچت اگر نیست، این نه بس که ترا
دمی ز وسوسهٔ عقل بی‌خبر دارد؟
۷ کسی که از در تقوی قدم برون ننهاد
به عزم میکده اکنون سرِ سفر دارد
۸ دل شکستهٔ حافظ به خاک خواهد برد
چو لاله، داغ هوایی که بر جگر دارد

۱. چندین شاعرْ غزل همروال این دارند، از جمله سعدی، امیرخسرو و سلمان، اما همانندیهای میان شعر حافظ و سلمان بیشتر است، اگرچه این همانندیها گاهی تنها در زبان است، گاهی هم در مضمون:

ز سوز نیم‌شبانم کسی خبر دارد — که چون چراغ شبی زنده تا سحر دارد
(دیوان ۸۲_۸۳)

از جمله:

عجب چرا نبود خوش مزاج بیماری — که او به بوی تو هر دم دماغ تر دارد؟

و بیش از همه در مضمون:

من آن نیم که سر از خط دوست بردارم — وگر به تیغ، سرم بی‌دریغ بردارد

خط: پیشتر توضیحاتی در این باره داده‌ام. (نک. ح ۳/۴.) خطّ یا خطّ سبز یا شارب نودمیده، چنان‌که آشنایان با سنن شعری می‌دانند، عنصری است جمالی، از آن دست که مورد پسند و توجه گذشتگان بوده، و در اشعار عارفانه چون نمادی به کار رفته که مثل هر نماد دیگری کمتر می‌توان توضیحی دقیق در یک چهارچوب مشخصِ معنایی پیرامون آن داد. معادله‌سازی‌های مرسوم در اصطلاحنامه‌های تصوّف را هم کمتر می‌توان اعتبار نهاد، چه صاحبان آنها هریک به فراخور ذوق و استنباط شخصی کوشیده است تا برداشت خاص خود را به منزلهٔ تعریف آن ارائه کند. اما این نیز هست که در هرگونه نمادسازی از این یا آن لفظ معمولاً از معانی ساده و جاافتادهٔ آن و کلاً هرآن چیزی که آن لفظ می‌تواند به ذهن متبادر و متداعی سازد سود جسته می‌شود. در مورد خط نیز تمامی ظرافتها، دقایق و سایه و روشن‌های قابل تشخیص در آن به همراه معانی ایهامی از قبیل اوامر و نواهی و پیامهای موجود در خط، اعم از آشکار و پنهان، همگی در آن گرد می‌آیند و نمادینه (سمبولیزه) می‌شوند، همچنان‌که در این شعر هم پس از بیان جنبهٔ جمالیِ آن در بیت نخست، در بیت دوم سخن از فرمان یا اراده و مشیت معشوق می‌رود، و در بیت سوم نیز «پروانه» (= جواز) هم داخل در حوزهٔ معناییِ خط است. در هر حال، و چنان که اشاره شد، هر شاعر و از جمله حافظ، اگرچه ممکن است در برخی از معانی «خط» به راه سنت شعر عارفانه رفته باشد، اما به همین گونه نیز احتمال دارد برخی مفاهیم را هم بر حسب ذوق و دریافت شخصی از آن اراده کرده باشد.

بصر: معانی آن از حاسّهٔ دیدن یعنی چشم یا عین آغاز می‌شود و تا برترین جایگاههای معرفت و عرفان کشیده می‌شود، معانیی چون بصیرت، بصارت یا در پارسی بینش، دیده‌وری و جز اینها. یک تعریف آن: بصیرت، نیروی آن قلب که از نور قدس روشن شده باشد و حقایق و بواطن همه‌چیز را ببیند، همان گونه که نفْس صوَر و ظواهر اشیا را می‌بیند. بصیرت قوّه‌ای است که «قوّهٔ عاقلهٔ نظری» خوانده می‌شود، که هرگاه با نور قدس روشن شود و با هدایت حقّ پرده از آن برافتد «قوّهٔ قدسیّه» خواهد بود. (ترجمه و شرح اصطلاحات الصّوفیهٔ عبدالرّزاق کاشانی ۷۳) «بصر» در ظاهر یک کلمه، لیکن به حقیقت یک فرهنگواژه است، همچون قرینهٔ آن «نظر»، و مثل آن تعریف و تحدید نمی‌پذیرد. بصر در عرصهٔ ادب عرفانی، فراورده و چکیدهٔ فرزانگی عارفانه ـ عاشقانه است، چیزی است که دل و درون پاکترین و پیراسته‌ترین عاشقان حق در پرده‌های چشم یا چشم دل آنان نشانده است تا به یاری آن به درک بی‌واسطهٔ حقایق

جهان دست یابند، بی‌مدد و معونهٔ عقل نظریِ مدعی و گزافه‌گوی و بی‌دخالت عقل علمیِ حسابگر و مصلحت‌اندیش. حافظ به «بصر» بسنده نکرده و با «حاصل بصر» به غرضِ غایی آن شناخت و دل‌آگاهی اشاره می‌کند که بصرْ تازه خود وسیله‌ای برای وصول به آن است.

محقَّق: (به صیغهٔ اسم مفعول) را شاید بتوان دارای تبادر به «محقِّق» (اسم فاعل) دانست: اهل تحقیق است، زیرا...

۲. فرود آمدن نوک قلم بر کاغذ، به طریق حسن تعلیل، به سر نهادن یا گردن نهادن آن به خطّ فرمان «او» تعبیر شده و قَطّ زدن قلم (بریدن نوک آن با قلمتراش) به جدا کردن سر آن از تن. مضمونی است که شاعران از دیرباز و در عصر قصیده‌سرایی نیز از آن سود جسته‌اند تا فرمانبرداری خود را نسبت به ممدوح ابراز دارند، و بعدها همین تعبیر در باب محبوب آسمانی نیز به کار رفته است. به نمونه‌هایی از آن بنگریم؛ مسعود سعد:

از خط تو چون قلم همی سر نکشم　　　بر آتش تیمار تو چون عود خوشم
(دیوان ۲، ۱۰۲۹)

کمال اسمعیل:

در هوس آن‌که بر خط تو نهم سر　　　سوی تو همچون قلم به فرق دویدم
(دیوان ۷۰۶)

سعدی:

وجود من چو قلم سر نهاده بر خط تست
بگردم ار به سرم همچنان بگردانی
(غ ۶۱۹)

خواجو بارها، از جمله:

گر چو قلم تیغ تیز بر سر خواجو نهند
سر نتواند کشید از خط فرمان عشق
(دیوان ۲۹۲)

سلمان، او نیز چندین بار، همچون:

من سر چو قلم بر سرِ فرمان تو دارم　　　با آن‌که منِ سرزده را سر زده‌ای باز
(دیوان ۱۸۸)

من بر خط سودای او، بنهاده‌ام سر چون قلم
ور زان که بردارد سرم، سر برنخواهم داشتن
(همان ۲۵۷)

حافظ نیز خود چند بار تعبیری چون کلک بریده‌زبان و غیره دارد.

طاعت: عربی طاعة (مصدر، در پارسی اسم) = فرمانبرداری کردن، منقاد شدن (منتهی‌الارب) بندگی، فرمان بردن، فرمانبرداری، اطاعت، انقیاد، عبودیت، پرستش (دهخدا) بدین سان می‌توان قایل به ایهام در بیت شد (اطاعت + عبادت).

مگر: این واژه نیز ایهام به دو معنی یا کاربرد متفاوت دارد: الف. مگر این‌که؛ مثل گفتهٔ خود او: مگر به تیغ اجل خیمه برکنم، ورنی... (۵۴/۶) ب. به بوی آن‌که، باشد که؛ معنای اخیر بر پایهٔ آرزوی فرود آمدن تیغ محبوب بر گردن خویش است.

۳. پروانه: ایهام: الف. جواز، رخصت، دستوری؛ ب. حشرهٔ معروف؛ چنان‌که پیشتر نیز دیده‌ایم، چنین ایهامی به کرّات در اشعار آمده است؛ سیف فرغانی:

به پروانه‌ای شعلهٔ شمع رویت چو خورشیدْ اطراف عالم گرفته
(دیوان ۲، ۲۹۳)

ابن‌یمین:

تا نیابد ز رخت شمع فلک پروانه روشنایی ندهد گنبد مینایی را
(دیوان ۱۸۵)

(نیز نک. ح ۶۸/۴.)

دربارهٔ تیغ زدن محبوب عارفان بر عاشق و ریختن خون او، امیرحسن دهلوی تعبیری شایان توجه و تأمل دارد:

ای خون خلقی ریخته، وانگه از آن خون ریختن
نه دست تو دارد خبر، نه تیغ تو آلودگی
(دیوان ۳۷۳)

این معشوق به قول عطار «پادشاه مطلق» و «در کمال عزّ خود مستغرق است» (منطق‌الطیر ۴۰) و مراد امیرحسن هم همین است؛ قادر مطلق را چه پروای این‌که تیغ بر که می‌زند؟ و عصمت مطلق را کدام آلودگی در تیغ؟

۵. ناب: در توضیح ریشهٔ این واژه دیدیم که an+āp (= نه آب، بی‌آب) بوده. (ح ۲/۳) یک معنای بی‌آب همان خشک است، چنان که زر ناب را قدما «زر خشک» نیز می‌نامیدند. بعید نیست که نظری هم به چنین رابطه‌ای میان «ناب» و «خشک» در میان

بوده باشد. واژهٔ «خشک» هم ایهام تضاد با «تر» دارد، که عمدهٔ لطف بیت ناشی از آن است.

تر: = خوش، باطراوت، که معنایی مجازی است، مثل دماغ تر، شعر تر و امثال اینها.

۶. احتمال می‌رود اصل مضمونْ مأخوذ از این بیت نظامی، در ضمن سخن معروف او دربارهٔ عشق، باشد:

اگر خودْ عشق هیچ افسون نداند   نه از سودای خویشت وارهاند؟

(خسرو و شیرین ۳۳)

نظامی از «عشق» می‌گوید، ولی حافظ نماد معادل آن یعنی «باده» را به جای آن می‌گذارد؛ نکته‌ای که از نظر تفاوت سبکی هم درخور توجه است. لحن هر دو بیت هم سؤالی است. نیز پیداست که «سودای خویش» اگرچه کلی است ولی شامل عقل هم می‌شود. بیت امیرخسرو هم درست در همین مقوله است، ضمن این‌که مثل حافظ «باده» را در برابر «خرد» گذارده است:

همه عیب است باده و هنرش   شستن ما ز مایهٔ خِرد است

(دیوان ۱۲۰)

وسوسه: در اصل = صوت آهستهٔ باد و صوت دلنشین، نیز خواهش نفس، شیطان (نیز نک. «موسوِس» در: ح ۱۶۳/۶.)

۷. سرِ: قزوینی: رهِ؛ نیساری در دفتر دگرسانیها مطابق خانلری دارد و جای دیگر می‌گوید: نسخهٔ اساس قزوینی (خلخالی) هم «سر» دارد، ولی او آن را به «ره» تغییر داده، بی‌این‌که اشاره‌ای به آن بکند. (مقدّمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۱۲۲)

۸. هوای درون جام گل لاله موجب پیدایی این مضمون شده که به طریق ایهام و حسن تعلیلْ آن را «هوا» به معنای عشق و محبت و یا هوا و هوس بخوانند؛ مثلاً سلمان:

به باد رفت سر لاله از هوا و هنوزش   برون نمی‌رود از سر هوای باده و ساغر

(دیوان ۵۲۸)

به باد رفتن سرِ لاله، که پیداست خود حسن تعلیلی از پژمردن و ریختن جام آن است، همان چیزی است که حافظ آن را به «شهید» شدن لاله تعبیر کرده است در:

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم   که: شهیدان که‌اند این همه خونین‌کفنان؟

حافظ در بیت متن، هم از هوای درون لاله سود جسته و هم از خال سیاه در تهِ

جامِ این گل، که آن را «داغ» خوانده، و از ترکیب این‌دو «داغ هوا بر جگر لاله» را پدید آورده است. همچنین «هوا» (به دو معنای معروف) با «خاک» ایهام تناسب دارد، و اگر «داغ» را هم تأویل به آتش کنیم سه عنصر را در بیت آورده است.



شعری است عارفانه، که بیش از هر چیز بر مدار تسلیم و تفویض کامل خود و اختیار خویش به اختیار و خواست دوست می‌گردد. نیمهٔ نخست شعر دقیقاً بر گِرد بنمایه‌های فرمانبرداری و سرسپردگی کامل است، خواه در مضمون تیغ و سر برداشتن (که در دو بیت پیاپی تکرار می‌شود) و خواه سر بر آستان سودن. همگی برآیندی یگانه و مفهومی مشابه دارند، و جملگی بر حول نگریستن بر خطّ رخسار دوست و آنگاه خط دست او (فرمان و مشیت او) قرار دارند. به یاد ندارم در هیچ شعری از او تا بدین حد بر این امر تأکید شده باشد تا آنجا که چند بیت متوالی را در بر گیرد. حتماً توجه داریم که نخست نظر کردن بر خط سبزِ دوست چونان حاصل یا چکیدهٔ بینش و بصارت توصیف شده و آنگاه این خط (مظهر حسن دلدار) در بیت ۲ به جانب مفهوم فرمان و ارادهٔ او گراییده، شاید از آن روی که شاعر می‌خواسته میان «نظر» به زیبایی یار و «عمل» به خواست او پیوندی ناگسستنی پدید آورد، چرا که عشق، در کنار وجد و شور ناشی از مشاهدهٔ جمال، الزاماتی هم در عبودیت دارد. جالب توجه این‌که در بیت ۳ به نظر می‌رسد همان معبودی که با «خط» خود فرمان داده، «پروانه» ای (هم از مقولهٔ خط و نوشته) برای وصل خود (لابد به پاداش پیروی از فرمان) به عاشق اعطا کرده است. آیا این مجموعه می‌تواند بی‌ارتباط و پیوندی با همدیگر باشد؟ به هر حال، الزامی که شاعر برای پیروی سرسپارانه و بی‌چون و چرا از محبوب با چنین تأکید چندباره‌ای مطرح می‌کند، چیزی بجز قاعدهٔ معروف عبودیت و الزام عشق نیست. و اما شاعر بی‌درنگ در اینجا به روشن‌سازی این امر می‌پردازد که این پیروی و سرسپاری از نوع «طاعتِ» صِرف (زهد و صلاح) نیست. موضوع «زهد خشک» در برابر «بادهٔ ناب» (عشق خالص و فارغ از هرگونه سودای سود و درخواست مزد) شاید از آن روی طرح شده که هردو طریق زهد و عشقْ متضمن طاعت است، لیکن محتوای اینِ دو طاعت از زمین تا آسمان تفاوت دارد. حال، احتمالاً برای این‌که آن همه تأکید او بر طاعت و سرسپاری به این تصور خوانندهٔ شعر منجر نشود که شاعر همان نگاه زاهدانه را در مورد فرمانبرداری دارد، بیزاری خود را

از طاعت بدون عشق و سربه‌راهانهٔ متشرّعان با طلب بادهٔ ناب بیان داشته است. قضا را «عـقل» هـم در بـیت بـعد، خـود از مـتفرّعات هـمین زهـد یـا بـه بـیان دیگـر از زیرمجموعه‌های متعدّد «مستوری» در برابر «مستی» است (چنان که در جـای خـود ذکر شده است. نک. ج ۱، ۲۰۴ـ۲۰۸.) اکنون، وقتی جدال میان عشق و زهد مـطرح شد، به نظر می‌رسد یک نتیجه‌گیری از کل جریان این مـجادلات و صـف‌بندی‌های زاهدان و عاشقان در برابر یکدیگر می‌تواند تکمیل کننده و ختم کنندهٔ سخن باشد، که آن هم در بیت ۷ بیان شده، و آن این‌که حتی زاهدان، آنگاه که چاشنی ذوق به مذاق و بوی شوق به مشامشان برسد، محال است در طریق قبلی خود باقی بمانند، و از هـم اکنون آنان نیز روی به سوی باده و میخانه آورده‌اند. سرانجام، مـقطع شـعر، از نـظر محتوای اصلی، درست در جهت مطلع آن (با وجود تفاوت شکـلی) است، زیـرا آن «حاصل بصر» و آن نگرش به حسن یار، این «داغ هوا» را نیز بر جان و جگر اهل چنین بصر و بینشی می‌اندازد، به‌ویژه که «داغ» لاله هم خود یک نقش است مـثل «خـط» و هردو در رنگ هم قرابت دارند. ترتیب ابیات هم در چاپهای معتبر دیوان مثل خانلری و قزوینی است، و چنان‌که دیدیم همین نیز بقاعده و منطقی است.

۱۱۳

۱ دل مـا بـه دَور رویت ز چـمن فَـراغ دارد
کـه چـو سـروْ پـای‌بند است و چـو لاله داغ دارد

۲ سـر مـا فـرونیاید بـه کـمان ابـروی کس
کـه درون گـوشه‌گـیران ز جـهان فـراغ دارد

۳ شب تیره، چـون سر آرم رهِ پـیچ‌پیچ زلفش؟
مگـر آن‌کـه عکس رویش بـه رهـم چـراغ دارد

۴ ز بـنفشه تـاب دارم، کـه ز زلف او زنـد دم
تـو سـیاه کـم‌بها بـین، کـه چـه در دِمـاغ دارد

۵ من و شمع صبحگاهی، سزد ار به خود بگرییم
کـه بسـوختیم و از مـا بت مـا فـراغ دارد

۶ سـرِ درس عشـق دارد دل دردمـند حـافظ
کـه نـه خـاطر تـماشا، نـه هـوای بـاغ دارد

۷ به چمن خرام و بنگر برِ تـخت گـل، کـه لاله
بـه نـدیم شـاه مـاند کـه بـه کـف اَیـاغ دارد

۱. دَور: ایهام به دو و شاید سه معنی: الف. دوره و زمان و روزگار فرمانروایی؛ ب. دَوری و گِردی رخسار؛ ج. شاید هم دَور شراب، بدین دلیل که مشاهدهٔ روی یار مستی‌آور است (اگرچه قرینه‌ای بر این معنی در بیت نیست.)

فَـراغ: در عـربی مـصدر ثـلاثی مـجرّد؛ از «فَـرْغ» = دهـانهٔ دلو (کـه آب از آن فرومی‌ریزد) فَرَغَ الرَّجُلُ مِنْ عملِهِ فَراغاً و فُروغاً. (جمهرة) گفتنی است مراد ابن‌دُرید، مطابق معنای این واژه در عربی، این است که: مرد تمامی کوشش خود را در کار صرف کرد و از آن پرداخت، و نه این‌که در معنای «فراغ» در پارسی آسوده شدن را لحاظ می‌کنیم، چون چنین معنایی در عربی از آن اراده نمی‌شود. ابن‌منظور: فَـراغ = خَـلاء (خالی شدن) و در تنزیل: وَ اَصْبَحَ فُؤادُ اُمِّ موسیٰ فارِغاً (قصص ۱۰) یعنی خالی شد دل مادر موسی از صبر. فَرَغْتُ مِنَ الشُغلِ (لسان‌العرب) یعنی تمام کوششم را در کار به کار بردم. در صحاح جوهری هم همین مثال به همین معنی آمده است. فَـراغ: (در عـربی

مصدر) الف. خالی شدن (ظرف) ب. ریخته شدن آب؛ ج. فارغ شدن، پرداختن از؛ د. (در فارسی) آسوده شدن، فارغ گشتن؛ هـ. (اسم مصدر) آسایش، فراغت (معین) فَراغ: پرداخته شدن؛ تاج‌المصادر بیهقی. فارغ شدن؛ مصادراللغة زوزنی. «آنچه به فراغ دل بازگردد بباید نبشت.» تاریخ بیهقی (دهخدا)

پای‌بند: استخدام به دو معنی شده است: الف. پابسته بودن سرو یا پای در گِل بودن آن به قول سعدی: پای سرو بوستانی در گِل است... (غ ۷۲) ب. پای‌بندی به پیمان مهر و دوستی

می‌گوید: وقتی دل من رخسار تو را دارد، دیگر نیازی به تماشا و گشت و گذار چمن ندارد، چون روی تو از هر چمنی زیباتر و مصفّاتر است. (روی یار به طریق تشبیه مضمر به چمن مانند و به صورت تشبیه تفضیل از آن برتر دانسته شده.) دیگر این‌که دلم لاله را هم در خود دارد، به اعتبار داغی که از عشق در درون دارد. در غزل قبلی داشت:

دل شکستهٔ حافظ به خاک خواهد برد   چو لاله داغ هوایی که بر جگر دارد

بنابراین، وقتی روی دلارای یار و داغ لالهٔ عشق او در دل است، سَیر و تماشا کردن در درون دل، خوشتر از گلگشت هر چمنی است.

دیدیم که حافظ سرو را مظهر پای‌بندی به پیمان و نگهداشت آن خواند؛ عماد فقیه به عکس، در برداشتی متفاوت، یار سروگونهٔ خود را به دور از وفا به عهد و پیمان می‌خواند:

راستی هرچه به کار آید از اسباب جمال   سرو آزاد مرا هست، ولی پیمان نیست
(دیوان ۷۲)

۲. سر فروآمدن: به اعتبار خم شدن گوشهٔ ابرو به پایین است.

گوشه‌گیران: «گوشه» ایهام دارد با: الف. گوشه یا گوش کمان (محل نصب زه) ب. کنج خلوت و عزلت؛ بارها این ایهام را دارد، چون:

ز چشمت جان نشاید برد، کز هرسو که می‌بینم
کمین از گوشه‌ای کردست و تیر اندر کمان دارد

(در همین باره، نک. ح ۲۷/۶.) مراد از گوشه‌گیران پیداست عارفانِ گذشته از جهان و جهانیان است.

این بیت را سلیم نیساری اضافی خوانده، با آن‌که در طبع قزوینی و دیگر طبعهای مهم هم آمده است. آیا بیانی حافظ‌وارتر از این می‌توان یافت؟ در مورد ایهام در

«گوشه» هم، که حافظ ظاهراً به آن علاقه داشته، توضیح داده‌ام و نمونه‌ای را هم دیدید. وانگهی، مطابق ذکر خود ایشان در قدیمترین نسخه‌شان (یجـ) هست. (دفتر دگرسانیها ۱، ۴۲۰) به راستی چرا اضافی؟

۳. سلمان:

بنمای رخ، که در شب تاریک طرّه‌ات دل گم شده‌ست و راه به مهتاب می‌برد
(دیوان ۱۲۳)

یک شب دل من به زلف او بود گم کرد در آن شب سیه راه
برقع ز مهِ دوهفته برداشت کار دو جهان خراب ازین راه
(همان ۳۳۵ـ۳۳۶؛ در طبع عباسعلی وفایی: کار دو جهان صواب از این ماه)

ناصر بخارایی:

راه دل گر چو شب زلف تو باشد تاریک شمع روی تو دلیل است و چراغی دارد
(دیوان ۲۳۵)

احتمال می‌رود از حافظ و ناصر یکی از دیگری تأثیر گرفته باشد، چون شباهتهای دیگری هم بین دو غزل وجود دارد. هم او:

بیا تا با رخ و زلفت نشینیم شب تاریک در پیش چراغی
(همان ۳۸۴)

بیت متن بر مبنای تقابل تیرگی زلف و روشنی چهرهٔ یار قرار دارد. وقتی این‌دو در یک جا اجتماع می‌کنند، پارادوکسی میان کفر یا کثرت (زلف) و ایمان (روی) پدید می‌آید. در سنت شعر عارفانه، زلف به دلیل تیرگی، تعبیر به کفر یا به سبب فراوانی تارهای آن تأویل به کثرت و تکثّر می‌شود، و در برابر آن، روی به لحاظ روشنی با ایمان و نور قلب مؤمن ارتباط می‌یابد. امتداد زلف هم به روی می‌رسد، همچنان‌که کثرات جهان اگر با نظر خدای‌بین نگریسته شود به رخسار روشن و سپید (وحدت) راه می‌برد، همچنان‌که می‌گوید:

کفر زلفش ره دین می‌زد و آن سنگین‌دل
در رهش مشعله از چهره برافروخته بود

(نک. ح ۲۰۵/۴.) همچنین این معنی نیز در بیت متن و مشابهات آن مورد نظر است که در هنگام سرگشتگی، راه گم‌کردگی و تاریکی راه و اساساً هرگونه مشکل مربوط به معرفت «او» استمداد هم از خود اوست و بس؛ به فرمودهٔ خواجه:

در این شب سیاهم، گم گشت راه مقصود
از گوشه‌ای برون آی، ای کوکب هـدایت

و یا:

چند پوید به هوای تو ز هر سـو حـافظ؟
یَسَّـــرَ اللّـهُ طـریقاً بِکَ، یـا مُـلتَمَسی

عکس رویش: قزوینی: شمع رویت؛ نیساری: شمع رویش؛ این در حالی است که دست‌کم سه نسخهٔ قدیمتر ایشان (یجـ، ید، حیـ) دارند: عکس رویش (مثل خانلری) چرا ایشان چنین تـرجـیحی داده‌انـد؟ و آیـا ذوق‌ورزی نکـرده‌انـد؟ البـته سـخن در «عکس» یا «شمع» است، و نه در «رویش» یا «رویت»، زیـرا شـعر بـه ایـن هـردو راه می‌دهد، مثلاً در مطلع «رویت» آمده، درحالی‌که در بیت ۴ «زلف او» به کار رفته است و این تفاوت، مهم یا تعیین کننده نیست.

۴. تاب: ایهامی که در چندین بیت او هست: الف. خشم، عـصبانیت و رنـج؛ ب. چین و شکن زلف (نک. ح ۱/۲.) «تاب دارم» در معنای نخست یـعنی نـاراحت و در رنجم، و همان است که هندی‌سرایان با اصطلاح عامیانه می‌گفتند: داغم، مثلاً کلیم:

با این همه تنگی که نصیب دهن اوست　　　داغم که چرا روزیِ ارباب هنر نـیست
(دیوان ۱۱۶)

سیاه کم‌بها: سیاهان زنگی (به قول غربیان: nigger) موی مجعّد تابدار (مثل بنفشه) دارند. اینجا هم تشبیه مضمرِ (پوشیدهٔ) همراه با تفضیل (شگرد حافظ و صنعتِ بس مورد علاقهٔ او) هست، چون در ظاهر به رابطهٔ تشبیهی میان زلف و بـنفشه تـصریح نشده. تفضیل هم در این است که بنفشه «سیاه کم‌بها»یی خوانده می‌شود که خیالات بزرگتر از حدّ خود دارد. نیز خواجه با همین تلقی از «سیاه»:

خـزینهٔ دل حـافظ بـه زلف و خـال مـده　　　که کارهای چنین حدّ هر سیاهی نـیست

در بیتی (مطابق قزوینی ۱۹۲/۲):

دی گله‌ای ز طرّه‌اش کردم و از سر فسوس　　　گفت که: این سیاه کج گوش به من نمی‌کند

(نیز در همین باره، نک. ح ۷۶/۹.)

۵. قزوینی در اینجا این بیت را افزون دارد:

سزدم چو ابر بهمن که برین چمن بگریم
طـرب آشـیان بـلبل بـنگر کـه زاغ دارد

نیساری آن را اصیل می‌داند. (پیشین ۴۲۰) گمان می‌کنم حق با ایشان باشد. بـیت

وصفی از خزان است.

طرب آشیان: اضافهٔ مقلوب = آشیانهٔ طرب

دارد: مالک است، صاحب شده است؛ شبیه مضمون امیر معزی:... بر جای بانگ نای و نی، آوای زاغ است و زغن

۶. تماشا: اینجا گشت و گذار و سیر و تفرّج (نک. «تماشا» در: ح ۳۴/۱.)

۷. خرامیدن: خرام: هندی باستان krāmati که واج اول ساکن است و لذا قابل تلفظ به تثلیث. = رفتار از روی ناز، سرکشی و زیبایی (برهان)

گل: گل سرخ را به صورت پادشاه تصویر کرده است، مثل: رایت سلطان گل پیدا شد از طرف چمن... (۳۸۲/۱) یا سلیمان، که خودْ پادشاه بود: چو گل سوار شود بر هوا سلیمان‌وار... (۱۹۸/۷) «تخت گل» هم مثلاً در: تخت زُمُرّد زده‌ست گل به چمن... (۱۳/۴) یا: به تخت گل بنشانم بتی چو سلطانی... (۳۴۲/۵) احتمال می‌دهم که گل به اعتبار تخت و شاه، ایهامی هم به زیبارویی به نام «گل» در داستان ویس و رامین داشته باشد که رامین نخست با او عروسی می‌کند. گل را فخرالدین اسعد بارها در نهایت جاه و جلال همچون یک پادشاه تصویر کرده است، از جمله:

بتان چون لشکرند، او شاه ایشان — و یا چون اخترند، او ماه ایشان

(طبع محمد روشن ۲۳۹)

به سر بر افسری از مشک و عنبر — فرازش افسری از زرّ و گوهر

(۲۳۸)

ندیم: حسن انوری: ندیم از مشاغل درگاهی بوده و احتمالاً بر دو نوع بیرونی و درونی. از خصلتهای ندیمی (مطابق قابوسنامه) اینها بوده است: لِقایی که کراهت برنینگیزد، دانستن دبیری، شعر، طب و نجوم، حکایات بسیار، نرد و شطرنج، قرآن و تفسیر، اندکی فقه، و دست داشتن در مَلاهی. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۴۴)

اَیاغ: یا اَیاق = کاسه و پیالهٔ شرابخوری (برهان) ترکی ایاغ، ایاق = پا و جام شراب؛ جغتایی ۹۰ (معین، حاشیهٔ برهان) اَیاق (ترکی) کاسه (کاشغری، دیوان لغات الترک) لفظ ترکی به معنای قدح شراب؛ اَیاقچی یا ایاغچی = ساقی، شرابدار (شریک امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول ۴۲) اسدی توسی:

چنان روشن از می بلورین ایاغ — کزو کور دیدی به شب چون چراغ

گرشاسب‌نامه به اهتمام یغمایی ۳۴۶ (دهخدا)

وصّاف‌الحَضرة: «امرا و ایاقچیان به معاطات راح [= شراب ـ م] اشتغال نمودند.» تاریخ وصّاف ۵۵۷ (شریک امین پیشین، همان‌جا) ایاغخانه = میخانه و شرابخانه

نسخه‌بدل‌های خانلری نشان می‌دهد که از ۱۰ نسخه در ۷ تا این بیتْ قبل از تخلص قرار داشته است، اما ایشان در مورد ترتیب ابیاتْ آن نسخی را ملاک قرار داده‌اند که این بیت مدح‌آمیز (یا «اشارهٔ مدحی» مطابق نامگذاری این نگارنده) را بعد از بیت تخلص (۶) آورده و به عبارت دیگر، آن را داخل در پیکرهٔ اصلی غزل قرار نداده‌اند. (در این باره، نک. سخن پایانی.)



غزلی است با مضامین عاشقانه، ولی قابل تأویل به عشق عرفانی، به‌ویژه به دلیل «درون گوشه‌گیران» (ب ۲) و حتی بیش از آن، بهره‌گیری از موتیف «زلف» برای کثرت و «روی» برای وحدت (ب ۳) که معمولاً در اشعار عارفانه می‌آید، با تعبیری که در شرح بیت ذکر شد.

و اما بیت آخر، خواه قبل از تخلص قرار گیرد و خواه بعد از آن، اساساً به نظر نمی‌رسد تناسبی با پیکرهٔ اصلیِ شعر داشته باشد. مراد من مدحی بودن آن نیست، چه عملاً گاهگاهی بیت مدحی و یا اشارهٔ مدحی به هر نحو با اصل پیکرهٔ شعر غریبی نمی‌کند، اما اینجا تمایز کاملاً آشکار است، حتی اگر به فرض آن را اصلاً از مقولهٔ مدح ندانیم بلکه مضمونی صرفاً معمولی با استفاده از شاه و تخت پادشاهی بینگاریم. به‌هرحال، گمان من این است که: این‌که شاعر، پس از این همه تأکید که وجود او وقف عشق و معشوق است و جهان بیرون برایش اهمیتی ندارد (ب ۱، ۲، ۵، ۶) یکباره بیاید و در بیتی صرفاً وصفی با بهره‌گیری از بن‌مایه‌های درباری و شاهوارْ سخن از ندیم جام بر کفِ پادشاه بگوید، اندکی ناساز می‌نماید. این را قطع نظر از لطف مسلّم این بیت می‌گویم، یعنی با نگاه به ساختار. به همین سان می‌توان آن را از شمار ابیاتی کمابیش مدحی نگریست که به گفتهٔ برخی حافظ‌پژوهان به دلایلی یا در مناسبتهای خاصی بر اصل شعر افزوده می‌شده، که می‌توان آنها را همچون ذیل و زایده‌ای بر شعر تلقی کرد. در جای خود در قیاسی میان غزلهای مدح‌آمیز حافظ با سعدی گفته‌ام که شیخ به نظر می‌رسد کمتر از خواجه به آن گونه ابیات مدحی که نمی‌توان پیوندی انداموار و استوار با پیکرهٔ اصلی غزل در آنها یافت تن در داده است. (نک. ج ۱، ۴۹۸-۴۹۹.)

۱۱۴

۱ دلی که غیب‌نمای است و جام جم دارد
ز خاتمی که دمی گم شود، چه غم دارد؟

۲ به خطّ و خال گدایان مده خَزینهٔ دل
به دست شاه‌وشی ده که محترم دارد

۳ نه هر درخت تحمّل کند جفای خزان
غلام همّت سروم که این قدم دارد

۴ رسید موسم آن کز طرب چو نرگس مست
نهد به پای قدح، هر که شش درم دارد

۵ زر از بهای می اکنون چو گل دِریغ مدار
که عقل کل به صدت عیب متّهم دارد

۶ دلم که لاف تجرّد زدی، کنون صد شغل
به بوی زلف تو با باد صبحدم دارد

۷ مراد دل ز که جویم، چو نیست دلداری
که جلوهٔ نظر و شیوهٔ کرم دارد؟

۸ ز سرّ غیب کس آگاه نیست، قصّه مخوان
کدام محرم دل ره درین حرم دارد؟

۹ ز جَیب خرقهٔ حافظ چه طرْف بتْوان بست؟
که ما صمد طلبیدیم و او صنم دارد

۱. احتمال می‌رود که اقتفایی باشد از غزلی، گرچه عاشقانه، از جمال‌الدین عبدالرزاق:

دلم ز درد تو خون شد، ترا چه غم دارد؟ — نه عشق تو چو منی در زمانه کم دارد
(دیوان ۴۴۴)

دربارهٔ جام جم و نیز خاتم پیشتر سخن گفته‌ام. (جام جم در: ح ۴۸/۵، و خاتم: ۲۴/۵) این‌دو با یکدیگر اشتراکی و افتراقی دارند که احتمال می‌رود در بیت لحاظ شده باشد: اشتراک در این است که هردو نمادی هستند از آگاهی و بصیرت دل از کلّ

امور و اشیای جهان، همچنان که به اختلاط یا خلط این‌دو در سنت ادب هم در جای خود اشاره شده است. اما افتراقی هم با توجه به اعتبارهای خاصِّ موجود در هرکدام می‌توان برایشان قایل شد، و شاید مهمترین اعتباری که این‌دو را از هم جدا می‌کند از حیث پیوند استواری است که جام جم با باده و مستی معنوی دارد، و به همین دلیل آن را نماد آن دل‌آگاهی قرار داده‌اند که از طریق عشق و مستی و بی‌خویشی حاصل می‌شود، و در حقیقتْ جام جم از این نظر برتری آشکاری بر خاتم سلیمانی دارد، زیرا خاتم اگرچه بیانگر احاطه‌ای همچون جام جم بر امور و اشیای جهان هستی است، اما ارتباطی مستقیم با آن عوالم مستی عاشقانه یا دلالتی محسوس و مشخص بر آن ندارد، و درست از همین روست که خاتم در مواردی مرتبط با اقتدار دنیوی و بیانگر استیلای سلیمان‌وار بر کل پهنهٔ جهان و امور خرد و کلان آن است، و شاید بتوان آن را از این حیث با نماد آیینهٔ اسکندر قیاس کرد که آن نیز بیانگر بصیرت همراه با احاطه و استیلا بر جهان هستی است، لیکن چیزی چون مستی و بیخودی عاشقانه از آن برنمی‌آید و به فرض هم که چیزی از این معنی را بتوان در نهایت داخل در مفهوم آن دانست نه آشکار است و نه مستقیم. گمان می‌کنم همین تفاوت و تمایز یا چیزی شبیه آن مورد نظر شاعر نیز بوده باشد. در تعاریف جام جم دیدیم که در عالم تصوف و عرفان به دل غیب‌بین و نیز انسان کامل و آیینهٔ گیتی‌نمای اطلاق می‌شود، مرتبه‌ای که برتر از آن برای آدمی متصوّر نیست. اما گم شدن خاتم در قبال آن جام جم چه مفهومی می‌تواند داشته باشد؟ تصوّر می‌کنم آن را، با توجه به همان معنای مستفاد از خاتم، بتوان به هرگونه حالت نادلخواه یا بروز هر دشواری یا نابهنجاری در چنان قلبی یا در روح صاحب آن تعبیر کرد که بنا بر آن امکان دارد برای مدتی بیش یا کم رشتهٔ پیوند آن با عوالم الوهی بریده شود و این دل به گونه‌ای آلوده و مشتغل به امور اینجهانی و گرفتار امور و احوال «دار تزاحم» گردد، اما اگر این دل به راستی (و نه از راه دعوی) به خصلت آینه‌گونی رسیده و بازتابندهٔ وجه پروردگار باشد چه بسا به زودی و به آسانی به حالت و هنجار اصلی خویش بازگردد. به هر حال، احوال هر عارف کامل راستین نیز آمیزه‌ای است از جمع و تفرقه و بسط و قبض و غیره یا «گهی بر طارم اعلی» نشستن و «گهی بر پشت پای خود ندیدن». اما از این معنای عمومیِ برآمده از بیت که بگذریم، به زعم این بنده، بیت تعریضی می‌تواند باشد از نوع معمول و معتاد حافظ به صوفیانی که دعوی ارتباط با مغیبات دارند، و احتمالاً می‌خواهد بگوید: اگر دل کسی به حقیقت آینهٔ غیب باشد، او را چه غم اگر این آینه به گونه‌ای گذرا تیره شود

و احوالی خلاف مراد بر آن عارض گردد؟ اگر اصالتی در میان باشد همه‌چیز به اصل و قرار خویش بازخواهد گشت. اما قراینی در شعر هست بر این‌که شاعر آن اصالت را در مورد دعویداران نمی‌بیند. (از آنجا که استنباط نگارنده با توجه به ملاحظهٔ کلیت شعر است، در باب جزئیات قضایا به سخن پایانی بنگرید.)

۲. نظامی (در بیتی که وحید دستگردی جزءِ ابیات الحاقی آورده):

گنجینه مده به هر گدایی ترسم که جهان کند خطایی

(لیلی و مجنون ۱۹۳)

دلی را که جایگاه والای آن را به اجمال بازگفتیم، نباید ارزانیِ هر مدّعی بیمایه‌ای کرد. آیینهٔ شاهی را نمی‌سزد جز به شاه‌واره‌ای که خود دارای دلی از همین طراز است و قدر آن بازمی‌شناسد سپردن؛ تا حدودی شبیه به:

خزینهٔ دل حافظ به زلف و خال مده که کارهای چنین حدّ هر سیاهی نیست

۳. لخت دوم به نظر می‌رسد دست‌کم از حیث زبانی برگرفته از بیتی از ابن‌یمین در یکی از قطعات او باشد:

خوشا کسی که ازو بد به هیچ کس نرسد غلام همت آنم که این قدم دارد

(دیوان ۴۰۴)

سرو در همه‌گاه از بهار و خزان سبز است. این درخت، چنان‌که مثلاً سعدی می‌گوید: «پای سرو بوستانی در گِل است» (غ ۷۲) مظهر پایداری و پای‌بندی (به طریق حسن تعلیل) خوانده شده است؛ انوری، در ضمن مناظره‌ای میان سرو و گل:

سرو لرزان شد و زان طعنه به گل گفت که: من

پای برجایم و همچون تو نیم دست‌گذار

(دیوان ۱، ۱۸۸)

نیز صائب:

کوه را از پا درآرد تنگدستیها و من سالها شد خویش را بر پای دارم همچو سرو

خود خواجه هم:... که چو سرو پای‌بند است و چو لاله داغ دارد (۱۱۳/۱)

۴. نرگس: نک. ح ۱۷/۳.

قدح نرگس: قسمت تاج گل نرگس، به‌ویژه اگر از قسمت پهلو نگریسته شود، همانند قدحی است با لبهٔ مُضرّس که بر روی گلبرگهای آن شبیه قدحی است نهاده بر یک طبق یا سینی یا بشقاب. چنان که در توضیحات مربوط به نرگس اشاره شد، نوعی از نرگس را هم «نرگس قدحی» می‌نامیدند، و این نیز در کنار شکل قدح‌مانند آن

می‌تواند توجیه کنندهٔ این باشد که چرا نرگس در اشعار تا بدین اندازه همراه با قدح می‌آید. در این نوع از نرگس، تاج یا وسط گل شبیه به قدح و پیاله‌ای کوچک و زردرنگ است و اطراف آن شش گلبرگ سپید مایل به گِرد قرار دارد. این را «نرگس نر» نیز می‌نامند، در مقابل نرگسی به نام «نرگس ماده» یا مضاعف، که به شیرازی «هفت‌زرده» می‌گویند، با برگهای زیاد و به رنگ بنفش و غیره. (منوچهر امیری، فرهنگِ الابنیه ۳۹۱، با تلخیص و تغییر عبارت) سلمان:

چو نرگس این قدح زر چه داری اندر دست؟ — بگرد و دَور بگردان، که دورْ گردان است

(دیوان ۴۵۶)

حافظ هم چند بار نرگس را همچون بیت متن با قدح آورده است، مثل:

نرگس مست نوازش‌کن مردم‌دارش — خون عاشق به قدح گر بخورد، نوشش باد

ز شوق نرگس مست بلندبالایی — چو لاله با قدح افتاده بر لب جویم

نرگس و شش درم: استعاره از همان شش گلبرگ زیر تاج نرگس است، و آن نیز در اشعار بسیار آمده است؛ سنایی:

نرگس اندر خیال بوده چنین — کافتابی میانهٔ پروین

گرچه از بهر مهر دلداری — شش درم ساخت، کرد دیناری

(حدیقه ۲۱۹)

جمال عبدالرزاق:

با دلبر، می ز جام زر نوشد — چون نرگس هرکه شش درم دارد

(دیوان ۴۴۷)

کمال اسمعیل:

ز نوبهار نظر یافت شش درم هر سال — از آن قِبَل که خراب است جاودان نرگس

(مونس الاحرار ۳۴۵)

شش درم پای قدح نهادن: عبارت «پای قدح نهادن» در مورد وجه یا پول، ایهام دارد: الف. صرف قدح باده کردن؛ ب. وجه را زیر قدح یا در کنار آن بر روی همان بشقاب (=گلبرگهای زیر تاج گل) نهادن؛ در مورد معنای اخیر، تا این اواخر رسم بود که در رستورانها حساب باده را معمولاً در کنار ساغر یا در ظرف زیر آن می‌گذاردند، و این همان وجه را پای قدح نهادن است، چنان که زنده‌یاد مهدی اخوان ثالث در شعر مشهور «زمستان» خطاب به مسیحی باده‌فروش از پشت درِ بستهٔ دکّان می‌گوید:

من امشب آمدستم وام بگزارم

حسابت را کنار جام بگذارم.
(زمستان ۹۸)

۵. زر: گل (=گل سرخ) یا غنچهٔ آن در وسط خود دارای میله و پرچم و بساک به صورت خرده‌ها یا گَردهٔ زر است، که در شعر به زری که بر کف گل است تعبیر می‌شود، و از همین روی گاهی گل و به‌ویژه غنچه را، که این خرده‌های زر را در خود نهان می‌کند «زراندوز» یا «زرپرست» می‌نامند؛ کمال اسمعیل:

ز تنگ‌چشمی غنچه، اگرچه زر دارد　　دهان بر ابر گشاید وزو عطا گیرد
(دیوان ۷۷۲)

خود حافظ:

احوال گنج قارون کایّام داد بر باد　　با غنچه بازگویید تا زر نهان ندارد

چو گل گر خرده‌ای داری، خدا را، صرف عشرت کن
که قارون را غلطها داد سودای زراندوزی

عقل کل: عقل اوّل، صادر اوّل، نخستین آفریدهٔ آفریدگار در سلسله‌مراتب آفرینش (نک. «عقل ـ عشق» در: ح ۱۰/۵.)

می‌گوید: تو چون گل مباش که زر دارد ولی آن را خرج جام باده (با توجه به شکل جام‌گونهٔ گل سرخ) نمی‌کند، وگرنه عقل کل نه یک، بلکه صد عیب از همین رهگذر بر تو خواهد شمرد. ذکر عقل کل برای آن است که بگوید بالاتر از او و در مراتب عقول و ارواح وجود ندارد تا بدین وسیله حکم وی را لازم‌الاجرا بنمایاند. «صد» عیب هم به همین دلیل است، یعنی اگر فرضاً عقل معمولی بتواند یک یا چند عیب بر کسی بگذارد، عقل کل (جامع عقول) لابد قادر به گرفتن صد عیب بر آدم برکنار و بی‌خبر از لذّت شرب یا شخص خسیسی است که از صرف پول و زر به پای باده دریغ می‌کند.

ت: شناسهٔ مفعولی که مقدّم واقع شده است، به جای «به صد عیب متّهمت دارد».

۶. سعدی:

به بوی زلف تو با باد عیشها دارم　　اگرچه عیب کنندم که: بادپیماییست
(غ ۱۱۳)

تجرّد: در لغتْ برهنه شدن از جامه است. الجَرْد و التّجرید = برکندن پوست، موی و جامه؛ تَجَرَّدَ مِن ثَوبه. (لسان‌العرب) مجازاً در اصطلاح تصوّف عبارت است از قطع علایق دنیوی و عاری شدن از هرآنچه مربوط به جهان محسوسات است یا انقطاع از ماسِوَی‌الله. معنای تنهایی نیز دارد، که آن نیز می‌تواند برگرفته از معنای لغوی یا

اصطلاحی آن باشد. عبّادی (در ذیل «تجرید»): «بدان که هرچه علایق است جان را حجاب است و بند روندگان است، و رونده در راه هرچند مجرّدتر و سبکبارتر، آمِن‌تر و راه بر وی انجامیده‌تر.» (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۱۲۸) عزّالدین محمود کاشانی، در باب تجرید و تفرید: «تجرید ترک اَعراض دنیوی است ظاهراً و نفی اَعواض اُخروی و دنیوی باطناً، و تفصیل این جمله آن است که مجرّد حقیقی آن کس بود که بر تجرّد از دنیا طالب عوضی نباشد بلکه باعث بر آن، تقرّب به حضرت الهی بود [...] و اما تفرید، نفی اضافتِ اعمال است به نفس خود و غَیبت از رؤیت آن به مطالعهٔ نعمت و منّت حق تعالی بر خود [...] پس حقیقت تجرید، که ترک توقّع اعواض است، لازم حال تفرید بود، چه هرگاه که توفیق تجرید و طاعتْ نعمت الهی داند، نه فعل و کسب خویش، بر آن عوضی توقع ندارد و بلکه وجود خود را غرق منّت بیند.» (مصباح الهدایة ۱۴۳)

شُغل: شغل دل: ناراحتی خاطر، نگرانی، اضطراب، دل‌مشغولی (دهخدا) به گمانم از این میان معنای دل‌مشغولی یا اشتغال خاطر یا به قول امروزیان درگیری ذهنی و درونی برای آن مناسب باشد، در برابر تجرّد به معنای دوری، برکناری و پیراستگی از تمامی امور و احوال و علایق جهان محسوسات. «و اگر این اخبار به مخالفان رسد [...] جز درد و شغل دل نیفزاید.» (تاریخ بیهقی ۴۹۹) سعدی:

هیچم از دنیی و عقبی نبود گوشهٔ خاطر ‌‌‌‌‌‌ که به دیدار تو شغل است و فَراغ از دو جهانم
(غ ۴۱۷)

حافظ در این بیت هم آن را به معنای مشغله و اشتغال خاطر یا دل‌مشغولی آورده است:

پند عاشقان بشنو، وز درِ طرب بازآی
کاین همه نمی‌ارزد، شغل عالَم فانی

بوی ـ باد ـ دَم: نک. تحلیلی دربارهٔ پیوند آنها با یکدیگر در: ح ۸۷/۴.

باد صَبا و باد صبح، بوی یار را، که از گلهای گونه گون گرفته است، به همه‌جا می‌پراگند، از جمله در مشام عاشق، و او را نیز به خود دل‌مشغول می‌دارد. گاهی این شغل یا اشتغال خاطر همراه با گفت و شنید یا کشمکش عاشق با باد است بر اثر غیرت از این‌که باد این نکهت را به اغیار نیز می‌رساند:

تا دم از شام سر زلف تو هرجا نزند ‌‌‌‌‌‌ با صبا گفت و شنیدم سحری نیست که نیست

مطلب دیگر نقش همین زلف در بیت متن است. زلف نماد تعدّد و تکثّر است، و

«صد شغل» حاکی از آن است که هر تار آن برای خود عالمی از تأمل و عاملی برای اشتغال ذهن به چیزی و جنبه‌ای خاص از این «مجمع پریشانی» است. از همین روی است که زلف را عامل تفرقهٔ خاطر خوانده‌اند، اگرچه رموز و زوایای باریک آن را نیز در ارتباط با اشتغال خاطر نباید از نظر دور داشت. به هر حال، هرگونه پراگندگی و مشغله‌ای از این شمار، خود در برابر آن «تجرّد» قرار می‌گیرد که شاعر داشته یا لاف از آن می‌زده است. زلف را بیهوده دام و مرکز خوف و خطر ندانسته‌اند. (نیز نک. ح ۱۰۷/۸.)

۷. دلدار: اینجا به نظر نمی‌رسد به معنای معمول (یار، دلبر) باشد، بلکه نگهدارنده و حفاظت کنندهٔ دل مراد است. اگر آن را یار و دلبر بگیریم نقیض بیت ۶ خواهد بود، که در آن نهایت آرزومندی و شیفتگی را نسبت به او ابراز داشته است، به‌ویژه این‌که می‌گوید هیچ «دلداری» نمی‌یافته که اهل «نظر» و «کرم» باشد، و چنین چیزی هرگز به یار و معشوق گفته نمی‌شود. می‌گوید: اینها که او می‌بیند نه اهل نظرند و نه دارای همت عمل و قدم برداشتن. بنابراین همین نیز می‌تواند مؤید حدس این نگارنده باشد که حافظ روی سخن با شیوخ خانقاه و صوفیانی دارد که به زعم او عاری از معرفت و عرفان‌اند.

۸. در قرآن دهها بار تأکید شده است که غیب‌دانی جز خدا نیست، و در این میان رسول‌الله نیز مستثنی نشده است؛ مثال: فَقُل اِنَّمَا ٱلغَیبُ لِلّٰه (یونس ۲۰) لِلّٰهِ غَیبُ السمٰوات وَ ٱلْأَرض (نحل ۷۷) حافظ، اسرار الهی کس نمی‌داند، خموش... (۱۶۴/۹)

۹. جَیب: گریبان پیرهن، هرگاه بریده و دوخته شود. (صحاح) گریبان پیرهن (جمهرة) بالفتح، گریبان و پیرهن [ظ. گریبانِ پیرهن ـ م] و سینه و دل؛ از منتخب. و مجازاً به معنی کیسه‌ای که زیر گریبان می‌دوختند و حالا بر کیسهٔ دامن [= جِیبی که در زمان مؤلف بر دامن جامه می‌دوختند ـ م] اطلاق کنند، و این مجاز در مجاز است، چنان‌که فتیلهٔ شحمی را شمع گفتن [...] جِیاب بالکسر، جمع جَیب، خلاف قیاس، زیرا که فَعْل بالفتح را، که اجوف یائی باشد، جمع بر وزن فِعال نمی‌آید. (غیاث) توضیح گویا و دقیق است، ضمن این‌که عبارت «حالا بر کیسهٔ دامن...» نشان می‌دهد که در قرون قبل از سدهٔ ۱۲ (تألیف غیاث) دوختن جیب در پایین دامن قبا به شیوهٔ شبیه امروز مرسوم نبوده، اما در زمان مؤلف رایج شده است. بنابراین، ظاهراً در زمانهای پیش از آن، از جمله حافظ، اشیا را می‌بایست در کیسهٔ گریبان بگذارند یا بر بند قبا ببندند.

صَمَد: (در عربی صفت) = مِهتر؛ منتهی‌الارب، مهذّب‌الاسماء، غیاث‌اللغات. آن‌که آهنگ به وی کنند در مهمّات. منتهی‌الارب. پناه نیازمندان؛ ترجمان علامهٔ جرجانی. پاینده؛ منتهی‌الارب. دائم، رفیع، بی‌نیاز، قومی که خرقه نباشد ایشان را. منتهی‌الارب (دهخدا)

صمد، بنا بر آنچه ذکر شد، ایهامی دارد میان معنایی چون بی‌نیاز و کسانی که خرقه ندارند (معنای اخیر به قرینهٔ «خرقه»).

صنم: بت، وَثَن، فغ، بُد، جمع: اَصنام، مجازاً هر زیباروی و دلدار زیبا؛ صنم نیز همچون برابر پارسی آن «بت» دارای دو معنای متضاد مثبت و منفی است، بدین سان که هرجا که در برابر خداوند و چون حجابی در راه مشاهده یا شناخت وی قرار گیرد، معنای حجاب و حایل و مانع از هر دست دارد، چون بسا چیزهای زیبا و دوست‌داشتنی که ممکن است چشم‌افسا و فریبندهٔ آدمی و بازدارندهٔ او از حق و حقایق باشند. اما در مواردی نیز به عکس، چونان عنصری جمالشناختی، استعاره یا نمادی می‌شود از وجه زیبای خداوند، جمالی که تمامی زیباییهای اینجهانی به قول خواجه «زیردست حسن» اویند و در برابر وی وزن و اعتبار و مکانتی ندارند. بت، در اصطلاح سالکان، عبارت است از مظهر هستی مطلق، که آن حق است. پس بتْ مِن حیث الحقیقة حق باشد، باطل و عبث نیست، و بت‌پرست را که حق‌پرست گویند از این جهت است که حق به صورت بت ظهور نموده است، وَ قَضیٰ ربُّکَ اَلّا تَعبدوا اِلّا اِیّاه. کشّاف اصطلاحات الفنون (دهخدا، به تلخیص) خاقانی نیز «صمد» و «صنم» را با هم آورده است:

هم نمودار سجود صمد است　　　شمنان را که هوای صنم است
(دیوان ۸۲۱)

خود حافظ هم در جای دیگر:

گفتم: صنم‌پرست مشو، با صمد نشین　　　گفتا: به کوی عشق هم این و هم آن کنند

همچنین او «بت» را هم مثل «صنم» به هردو معنای مذکور آورده است. (به معنای معشوق زیباروی، مثلاً در ۵۱/۴، و به معنای حجاب حقیقت، مثلاً ۴۶۵/۳).

❊ ❊ ❊

به گمانم با قدری باریک شدن در شعر بتوان طرح محتوایی مشخصی را در آن یافت، به‌ویژه که ترتیب ابیات در خانلری و قزوینی و نیز چندین طبع معتبر دیگر

به همین گونه است. احتمال می‌رود که در مطلع می‌خواهد با ذکر دلی به راستی مصفّا و آینه‌گون، بدون آن‌که از نقطهٔ مقابل آن نام ببرد، آن را از آنچه صوفیان و شیوخ خانقاه‌نشین مدّعی آن‌اند جدا و متمایز کند. در شرح بیت گفتم که دلی که به راستی «آیینهٔ شاهی» است به فرض هم که امری نادلخواه بر آن عارض شود، باز دیر یا زود بهنجار و «بساز» خواهد شد، اما شاعر به اقتضای شعر سمبولیک (در حداقل لفظ و با اجمال و فشردگی) این را نیز حالی خواننده می‌کند که هر دلی این‌گونه نیست و در حقیقت کسانی هم که به ادعا نام «صاحبدل» بر خود نهاده‌اند نیز وجود دارند. تصور می‌کنم که گره این ایجاز با پارالِل‌سازیی که در چند بیت دیگر کرده است گشوده و قراینی هم از آن نوع دلِ فاقد روح حقیقت به دست داده می‌شود. به هر حال، در هر شعر سمبولیک و طبعاً فشرده‌ای نباید انتظار داشت که شاعر با ایضاح همه‌چیزْ مخاطب را به اصطلاح شیرفهم کند، بلکه خود مخاطب باید ذهن را در جستجوی پاره‌ای ناگفته‌ها و عناصر محذوف به تکاپو وادارد. درست از همین روی بود که نیمایوشیج (پیشوای سمبولیسم جدید با زمینهٔ اجتماعی و سیاسی) می‌گفت: شعر من برای اذهان تنبل ساخته نشده است. حال که سخن از نیما و نمادگرایی او شد، بد نیست مثالی از خود او و از اشعار سمبولیک وی بزنم:

خشک آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه.
گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران.»
قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟...
(مجموعهٔ کامل اشعار ۵۰۴)

شاعر وقتی می‌گوید: کشت او «در جوار کشت همسایه» خشک شده است، دیگر نیازی ندارد گوشزد کند که کشت همسایه به خلاف آنِ او سبز و خرّم است و یکچنین نابرابری و تبعیضی به اصطلاح در یک گُله جا وجود دارد، بلکه همه‌چیز از همان «در جوارِ» برمی‌آید. نیز درست به همین سان در لختهای بعدی به هیچ روی احتیاجی نیست بگوید که عده‌ای به جای سعی در درک علل و عوامل نابرابری و از میان بردن آنها تنها به گریه و ندبه بسنده کرده‌اند، چون شاعر همین محتوی را در نهایت فشردگی با یک «گرچه» بیان کرده است. این یکی از فرقهای فارق چنین شیوه‌ای با شیوه‌های دیگر است. باری، آن پارالل یا موازی‌سازی از بیت ۲ آغاز می‌شود:

«گدایان» یا بیمایگان مدّعی در برابر «شاه‌وش». بیت ۳ نیز چنین است، اگرچه این بار با «سرو» آزاده و بلندهمت و همیشه سبزی که می‌تواند کنایتی از دل یا صاحبدل راستین و البته ایستاده و آبدیده باشد در برابر «هر درخت». حالا به فرض هم که این بیت را حاوی مضمونی متفاوت بدانیم (اگرچه من بعید می‌دانم پیوندی با پیش از خود نداشته باشد) باز دست‌کم در چهارچوب همان سنجش یا موازی‌سازی قرار دارد. اما بیتهای ۴ـ۶ در حال و هوایی ظاهراً متفاوت است، بدین گونه که از ضرورت طرب و باده سخن می‌رود و محتوایی چون مستی و عشق را همراه با عناصری از جمال و نگاه جمال‌دوستانه دنبال می‌کند، اما چنانچه بخواهیم آنها را هم بر وفق همان پیوستگی محتوایی دنبال کنیم، می‌توانیم بگوییم که شاعر با آنها نمونه‌ای از عشق و جمال‌پرستی ناب و بی‌شائبهٔ دعوی را در برابر آنچه محصول پندار مدّعیان غیبدانی است می‌نهد، هرچند در سومین بیت هم «لاف تجرّد»، با آن‌که شاعر آن را به خود نسبت می‌دهد، گمان نمی‌کنم باز خالی از تعریضی باشد به همان صوفیانی که خود را مجرّد و تارِک جمله علایق دنیوی فرامی‌نمایند. مگر آن همه کنایه و تعریض را از او در حق این گروه ندیده‌ایم؟ آیا تصادفی است که درست پس از آن، باز با پیگیری همان سنجشها، نخست می‌پرسد: مراد دل خود را در چنین اوضاعی از کدام صاحبِ نظر و عمل و همتی طلب کند، و آنگاه بلافاصله با حکم «ز سرّ غیب کس آگاه نیست» هم پاسخ به پرسش مَطلع را دربارهٔ «دل غیب‌نما»ی مورد ادعا می‌دهد و هم قضیه را فیصله می‌بخشد. اکنون دیگر به نظر می‌رسد تعریض بیت آخر، یعنی «خرقهٔ صنم‌پرستی» برای صوفیان، کنایهٔ ابلغ از تصریح باشد، همچنان‌که گفته است:

خدا زان خرقه بیزار است صد بار — که صد بت باشدش در آستینی

آیا دیگر جای تردیدی در محتوای یاد شده هست؟

و اما تقی پورنامداریان با طرح گروهبندیهای معنایی از عناصر این شعر و با دقت نظر خاص خود احتمال بروز تناقضی را میان بیت ۱ (که از دل غیب‌نما حرف می‌زند) و بیت ۸ (که کسی آگاهی از غیب ندارد) مطرح می‌کند، اگرچه خود ایشان به رفع آن برمی‌خیزند، با طرح دو فرض مختلف، بدین سان که: اگر مطلع را شاعر خطاب به خود یا شخص دیگری گفته باشد که چیز عزیزی را از کف داده و بدین وسیله به خود یا آن شخص دلداری داده باشد که این دل غیب‌نما عاقبت گمشده را بازخواهد یافت، در این صورت تناقضی میان دو بیت روی می‌نماید؛ اما اگر مطلعْ خطاب به متصوّفهٔ بی‌حقیقت و مدّعی گفته شده باشد، تناقضی وجود نخواهد داشت. (گمشدهٔ لب دریا

۲۶۵ـ ۲۶۸، به تلخیص) این نگارنده نظر و تحلیل خود را از شعر بیان داشت، که تناقضی هم میان دو بیت نیافت. اما در مورد اصل سخن ایشان ملاحظه‌ای دارد بدین سان که: حتی به فرض هم که، مطابق قول اول ایشان، شاعر بیت را خطاب به خود یا شخص خاص دیگری گفته باشد (اگرچه به گمانم نشان دادم که چنین نیست) باز هم بعید می‌بینم این دو گزاره ناسازگار و متناقض با همدیگر باشند بلکه دو چیز متفاوت می‌نمایند. مراد از «دل غیب‌نما» یا «آیینهٔ شاهی» دل یا روح پاکیزه و مصفّایی است که چنان خصلت آینه‌گون یافته که پذیرای پرتو نور جمال الهی شده، چنان که در منابع تصوف و اشعار عارفانه این همه از آن سخن رفته است، و این با علم به غیب و سرّ غیب فرق دارد، و هیچ یک از متصوفه یا شاعران عارف هم، با آن‌که بسیار از دل و روح آینه‌گون سخن گفته‌اند، ادعای علم به غیب نکرده است، و اگر هم چیزی از این مقوله به زبان براند تنها در چهارچوب طامات‌گویی می‌تواند باشد و بس. آیا پورنامداریان عزیزْ خود کم دیده است که دل و روح را آینهٔ غیب یا غیب‌نما خوانده باشند؟

۱۱۵

۱ آن کس که به دست جام دارد
سلطانی جم مدام دارد

۲ آبی که خَضِر حیات ازو یافت
در میکده جو، که جام دارد

۳ سررشتهٔ جان به جام بُگذار
کاین رشته ازو نظام دارد

۴ ما و می، و زاهدان و تقوی
تا یار سرِ کدام دارد

۵ بیرون ز لب تو، ساقیا، نیست
در دَور، کسی که کام دارد

۶ نرگس همه شیوه‌های مستی
از چشم خوشت به وام دارد

۷ ذکر رخ و زلف تو، دلم را
وِردی است که صبح و شام دارد

۸ بر سینهٔ ریش دردمندان
لعلت نمکی تمام دارد

۹ در چاه زَنَخ، چو حافظ، ای جان
حسن تو دوصد غلام دارد

۱. مُدام: ایهام: همیشه و دایم + شراب (نک. ح ۱۱/۲.) سخن از «جام جم» است. (نک. ح ۴۸/۵.)

۲. خَضِر یا خِضِر: = خِضْر؛ دو خوانش نخست به ضرورت وزنی است.
آبی که...: آب حیات، آب حیوان، آب زندگی، چشمهٔ حیوان، آب جاویدان (وارسته، مصطلحات‌الشعراء ۳) (دربارهٔ خضر و آب حیات، نک. ح ۴۰/۹.)

۳. سررشتهٔ جان: آنگاه که باده با «جان» مرتبط می‌شود، پیداست که سخن از سرمستی روح است، و نه مستی از بادهٔ انگوری.

۴. خود حافظ:

زاهد شراب کوثر و حافظ پیاله خواست

تا در میانه خواستهٔ کردگار چیست

لخت دوم یادآور این مثل رایج است: تا یار کِرا خواهد و میلش به که باشد. لخت اخیر را دهخدا بدون ذکر نام سراینده ضبط کرده است. (امثال و حکم ۱، ۵۴۰)

۵. دَور: ایهام به سه معنی: الف. زمان، روزگار؛ ب. گردانـدن شـراب در مـحفل باده‌خواری؛ ج. گِرداگِرد لب

کام: ایهام: آرزو، خواست + دهان، سقف دهان (به قرینهٔ «لب»)

۶. تشبیه از نوع معکوس یا مقلوب است، چون به جای تشبیه چشم یار به نرگس مست، نرگس از حیث مستی به چشم یار مانندہ شـده است. یک نـمونهٔ گـویا از آن: «خُرشید چون کلاه گـوشهٔ نـوشیروان از کـوه شـهوار طـلوع کـرد، مِـهر چـون ورق بزرجمهر از مطلع شرقی بر تافت.» (نفثة‌المصدور ۴۲)

۷. ذِکر: (در عربی مصدر) به دو معنی: یاد کردن یا به یاد آوردن (معنای لغوی) و یاد کردن خداوند و خواندن ادعیه یا آیات یا اوراد به صوت آهسته یا در دل، که مـعنای مصطلح دینی و عرفانی است. (نیز نک. «ذکر» در: ح ۲۲۶/۴.)

وِرد: نک. ح ۱۵۵/۲.

صبح و شام: از نظر بیان، به ترتیب استعاره از رخ سپید و زلف سیاه؛ از نظر بدیع، ایهام به همین دو معنی

۸. بیتی مطابق طبع قزوینی (۱۳/۶):

لب و دنـدانْت را حـقوق نـمک

هست بر جان و سینه‌های کباب

۱۱۶

۱ بـتی دارم کـه گِـرد گُـل ز سـنبل سـایه‌بان دارد
بـــهار عـــارضش خـــطّی بـه خـون ارغـوان دارد
۲ غـبار خط بـپوشانید خـورشید رخش، یـا رب
بـــقای جـــاودانش ده، کـــه حسـن جـاودان دارد
۳ چو عاشق می‌شدم، گفتم که: بردم گوهر مـقصود
نـدانسـتم کـه ایـن دریـا چـه مـوج خـون‌فشان دارد
۴ ز چشمت جان نشاید برد، کز هرسو کـه مـی‌بینم
کـمین از گـوشه‌ای کـردست و تـیر انـدر کمان دارد
۵ ز سـرو قـدِّ دلجـویت مکـن مـحروم چشـمم را
بدین سـرچشـمه‌اش بـنشان، کـه خـوش آبـی روان دارد
۶ به فِتراک ار همی‌بندی، خـدا را، زود صـیدم کـن
کـــه آفـــتهاست در تأخـــیر و طـالب را زیـان دارد
۷ چـو دام طُـرّه افشـاند ز گَـرد خـاطر عشّاق
بـــه غـــمّاز صـــبا گـــوید کـه: راز مـا نِـهان دارد
۸ چو در رویت بخندد گل، مشو در دامش، ای بلبل
کـه بـر گـل اعـتمادی نـیست، ور حسـن جـهان دارد
۹ ز خَـوف هَـجرم اِیـمِن کـن، اگـر امّـید آن داری
کـــه از چشـــم بـدانـدیشان خـدایت در امـان دارد
۱۰ بیفشان جرعه‌ای بر خاک و حال اهل شَوکت پرس
کـــه از جـــمشید و کـیخسرو فـراوان داسـتان دارد
۱۱ خــدا را، داد مـن بسـتان ازو، ای شِـحنهٔ مـجلس
که مـی بـا دیگـری خـوردست و سـر بـر مـن گـران دارد
۱۲ چه عذر بخت خود گویم، که آن عیّار شهرآشوب
بـــه تـلخی کشت حـافظ را و شَکَـر در دهـان دارد

۱. گل ـ سنبل ـ سایه‌بان: گل (=گل سرخ) استعاره از رخسار زیبا و خـوش آب و

رنگ (نک. ح ۴/۳.) سنبل استعاره از زلف یا طرّه (نک. ح ۸۱/۵.) سایه‌بان (=سایبان) از سایه + بان (پسوند حفاظت و اتصاف) آفتابگیر، که چتری است که بر سر پادشاهان دارند تا مانع تابش آفتاب گردد. معرّب آن: صُوان (متن برهان و حاشیهٔ معین) احتمال می‌دهم به قرینهٔ سنبلْ چیزی چون آلاچیق (یا آلاجق) که از گلها و گیاهان می‌سازند نیز قابل اراده باشد. نظیر همین در بیت دیگر او: گلبرگ را ز سنبل مشکین نقاب کن... (۳۸۷/۱) با این تفاوت که گلبرگ جای گل را گرفته و نقاب به جای سایه‌بان آمده است.

بهار: فصل بهار به اعتبار وجود گلها و جمال و صفای منظر، به‌ویژه در مورد محبوب جوان، با ایهام به سه معنای دیگر: الف. شکوفه یا گل، مثل بهار نارنج (معین، بهرام گرامی، گل و گیاه ۱۹۵) ب. (گیاهشناسی) گیاهی از تیرهٔ مرکبان، که چهار گونه از آن شناخته شده، گلهایش زردرنگ است و به عنوان گل زینتی در باغها کاشته می‌شود، گل گاوچشم، اُقحُوان اصفر. (معین) گاوچشم: عربی عین‌البقر؛ «بهار را عین‌البقر خوانند، وی آماسهای سخت را بگشاید چون از او موم روغن کنند.» (الابنیه، طبع عکسی زلیگمان ۵۶، به نقل از فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ ـ ب، ذیل «بهار») ج. بتخانه و آتشکده؛ آنندراج، جهانگیری، رشیدی. آتشخانه و بتخانه؛ غیاث (دهخدا) فرالاوی:

نه همچون رخ خوبت گل بهار نه چون تو به نکویی بت بهار
(ژیلبر لازار، اشعار پراکنده ۲، ۴۱، به نقل از فرهنگ تاریخی، همان‌جا)

فرخی:

آه و دردا، که کنون بَرْهَمَنان همه هند جای سازند بتان را دگر از نو به بهار
(دیوان ۹۱)

ادیب صابر:

بهار و سرو و گل و سوسن، ای بهار بتان
چو در کنار منی، جمله در کنار من است
(دیوان ۱۹)

خط به خون: فرمان مکتوب به قتل (با ایهام خطّ به خط سبز؛ نک. «خط» در: ح ۳/۴.)

عطار:

گر آتش آه ماست، دیرت بگرفت ور خطِّ به خون ماست، زود آوردی
(دیوان ۲، ۱۰۳۱)

هم او:

سبزی خط تو سرخ‌رویی من است　　　کان سبزه مرا خطِ به خون می‌آرد

(مختارنامه ۱۸۴)

سعدی «پروانه به خون»:

بر دیدهٔ من برو، که مخدومی　　　پروانه به خون بده، که سلطانی

(غ ۶۱۲)

در بیت متن، چهرهٔ سرخ ارغوان‌گونهٔ یار، با آن خط سبز گِرد لب، گویی فرمان به ریختن خون ارغوان می‌دهد (ارغوان همرنگ خون است). تشبیه مضمر همراه با تفضیل مشبه بر مشبهٌ‌به است، زیرا گونه یا چهرهٔ یار به صورت پوشیده به گل ارغوان مانند شده و با خط به ریختن خون آن، معنای تفضیل یا برتری بیان گردیده است. زنده‌یاد زریاب خویی ظاهراً التفاتی به علاقهٔ خون ارغوان و رنگ عارض یار نکرده و نوشته‌اند: «در این بیان که بهار عارض دوست خط داده است که ارغوان را بکشند، من لطف و ظرافتی نمی‌بینم.» (آئینهٔ جام ۱۶۸ـ۱۶۹) ایشان به نظر می‌رسد ارغوان را به جای مشبهٌ‌به در تشبیه مضمر، استعاره از چهره گرفته و فرمان کشتن را به پوشاندن رخ یار تعبیر کرده‌اند. این در حالی است که (همچنان‌که در جای خود گفته‌ام) این نوع تشبیه یکی از مهمترین هنرها و شگردهای بیانی حافظ است و معمولاً آن را بسیار خوب از کار درمی‌آورد، و قضا را یکی از عوامل مهم لطافت شعر اوست. خلاصهٔ کلام این‌که ارغوان در برابر عارض یار شاعر باید برود و بمیرد. البته خط به خون، معنایی عکس این هم داشته، بدین سان که برای ابراز وفاداری و پیمان وفا هم خطی با خون خود نوشته به طرف می‌داده‌اند، چنان‌که مثلاً خاقان چین بدین گونه به اسکندر ابراز وفاداری می‌کند:

دهم خط به خون نیز من شاه را　　　که جز بر وفا نسپرم راه را

(شرفنامه ۳۹۶)

که در این صورت باید گفت: عارض یار، خط با خون ارغوان به نشانهٔ پیمان یگانگی (از نظر سرخی) از او گرفته. اما بسی بعید است ارادهٔ چنین معنایی، زیرا اولاً هیچ‌گونه قرینه‌ای در کلام، مثل وفا، الفت و غیره، وجود ندارد؛ ثانیاً وقتی معنایی به آن خوبی و رسایی هست چه نیازی هست که، مثلاً با توجیهی چون ایهام به دو معنی، ذهن خواننده را میان دو تعبیر متضاد سرگردان و بیت را بی جهت دوچار ازدحام تصویری کنیم؟ و اما «خط به خون» (به معنای درستِ پیشگفته) در برابر «خطّ امان» است،

چنان‌که خود خواجه می‌گوید:

ساقیا، عشرت امروز به فردا مفکن یا ز دیوان قضا خطّ امانی به من آر

هاشم جاوید ظاهراً تصویر موجود را (چنان‌که توضیح شد) کافی نمی‌داند و بر آن است که معنای ایهامیِ دیگری هم دارد، و آن این‌که «گویی با خون ارغوان بر برگ بهار (شکوفه) نقش و نگار کرده باشند، و هم این چهرهٔ گلرنگ با زیبایی آب و رنگ خود فرمان ریختن خون ارغوان را در دست دارد.» (حافظ جاوید ۸۹) نمی‌دانم آیا ایشان این را می‌پذیرند که ما، هموطنان حافظ، آن قدر ایهامباره شده‌ایم که حتی حاضریم عیب یا مشکل ازدحام تصویری را، آن هم در مواردی که نیازی بدان نیست، بر شعر بیفزاییم؟ گمان می‌کنم مشکل سخن ایشان این باشد که در تشبیه تفضیل (به وجهی که ذکر کردم) طبعاً این معنی که گویی گونه‌های یار با خون ارغوان منقش شده وجود دارد، به مصداق «چون که صد آمد...»، و آیا بهتر نیست به همان بسنده کنیم؟

۲. غبار خط: مویهای خرد و نرم سیه‌فام (یا به سبزی زنندهٔ) رُسته بر پشت لب یا بناگوشِ پسران نوبالغ به غبار مانند شده. پیداست جنس ذکور مراد است. نیز ایهامی دارد به «خط غبار» که نوعی خط بسیار ریز بوده، که به دلیل ریزی به غبار مسمّی شده است. خطّ غبار: کنایه از خطی است که تازه از رخسار جوانان دمد. لغت محلی شوشتر، نسخهٔ خطی (دهخدا) حافظ خود «خط غبار» را نیز دارد. (نک. ح ۳۲۰/۱.) اگرچه غبار خط هم تیره است و برای معنای پوشانیدن رخسار سپید و خورشیدگونه کفایت می‌کند، اما من گمان می‌کنم حافظ در اینجا به کسوف خورشید نظر دارد و سایه‌ای را که ماه بر روی خورشید می‌اندازد به غبار خط تعبیر کرده، و شاید هم «حسن جاودان» تعبیری باشد از به هم آمیختن ماه و خورشید (که حسنی برتر از آن متصوَّر نیست). آن غبار خط هم که می‌گوید، مربوط به قمر در آخر هر ماه است که شکل هلالی دارد، و از همین روی «خط هلالی» خوانده می‌شود:

عشق من با خط مشکین تو امروزی نیست دیرگاه است کزین جام هلالی مستم

که در آن همان خطّ هلالی مورد نظر است، چنان‌که گفته است:... یا رب، چه درخور آمد گِردش خط هلالی (۴۵۳/۱) و:... که گِرد مه کشد خطّ هلالی (۴۵۴/۱۰) اینک به سخن ابوریحان بنگریم تا معنای بیت هرچه روشنتر شود: «قمر، به آخر ماه تازی، بامدادان باریک بود وز آفتابْ سوی مغرب و باز هم بدان باریکی پدید آید شبانگاه چون ماه تازی، دیگر [= بار دیگر، دوباره ـ م] نو گردد وز آفتابْ سوی مشرق شود. و تا از مغرب آفتاب به مشرق شود ناچاره بر وی بگذرد. این گذشتن اگر بر آن نهاد بوَد

که میان آفتاب و میان بصر ما باشد، او را از ما بپوشاند یا همه یا پاره‌ای. پس آن سیاهی کسوف که بر آفتاب دیده آید، آن تنِ قمر است به لون خویش که آفتاب را از ما بپوشاند.» (التفهیم ۲۱۴)

بپوشانید: چنین است در اکثریت قاطع نسخ قدیمی. قزوینی هم همین را دارد، نیساری نیز؛ اما سایه ضبط معدودی از نسخ، آن هم نه چندان قدیمی، یعنی «نپوشانید» را اختیار کرده است. به‌گمانم اگر شاعر چنین مقصودی می‌داشت، می‌توانست آن را با بیانهایی بهتر از «غبار خط نپوشانید...» بیان دارد. آیا استاد ابتهاج، با آن همه پیشینهٔ توانایی در زبان، می‌تواند بپذیرد که حافظ این‌چنین سخن گفته باشد؟ وانگهی، مگر این‌که خطِّ محبوب صورتش را نپوشاند اصلاً چیز خوبی یا صفت مثبتی است؟ مگر حافظ خود نمی‌گوید:

ز خطّت صد جمال دیگر افزود   که عمرت باد صد سال جلالی؟

بیت اخیر تقریباً نظیر «بقای جاودانش ده» است.

حسن جاودان: درحالی‌که جملگی نسخ خطی موجود و طبعهای معتبر همین را دارند، خانلری احتمال داده که «حسن جادُوان» بوده باشد، با این توجیه که در برخی داستانها جادوگر خودش را به صورت دختری زیبا در می‌آورد. (دیوان ۲، ۱۱۷۲) این در حالی است که حتی صاحب ذوق‌ورزانه‌ترین تصحیح از حافظ، شادروان انجوی شیرازی، هم نه چنین احتمالی داده و نه در متن خود اِعمال کرده است. اما اسلامی ندوشن بر این سخن خانلری خرده گرفته که چنان جادُویهایی نه از مقولهٔ زیبایی راستین بلکه معنای زشتی است. («دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱ـ۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۰۶ـ۱۰۷.) من، در عین بعید دانستن حدس خانلری، با این حکم اسلامی ندوشن هم نمی‌توانم موافق باشم، زیرا حسن جادُوان هم همیشه چیز بدی نبوده، چنان که این همه در اشعار از جادوی زیبایی و زیبایی جادوانه و افسونگرانه ستایش شده است، و به هر حال در این مورد باید بر حسب موضعْ حکم بر خوبی یا ناخوبی آن کرد. آخرین نکته در این باب این‌که: درست است که حافظ معمولاً از تکرار یا ترادف نادلپذیر یا ناسودمند بیزار و گریزان است، اما «بقای جاودان» و «حسن جاودان» را گمان نمی‌کنم بتوان از این شمار انگاشت، زیرا شاعر در برابر زیبایی جاودانهٔ دلدار برایش آرزوی بقای جاودان نیز دارد.

۳. این محتوی هم در ردیف «که عشق آسان نمود اول...» (۱/۱) و «تحصیل عشق و

رندی، آسان نمود اول...» (۳۰۱/۲) است. عشق عارفانه معمولاً در آغاز نمودی دلپذیر و آسان‌یاب دارد، لیکن به محض فروافتادن در آن و گام نهادن در راه سلوک معلوم می‌شود که چه عقبات و عقوبات و خوف و خطرها و مشکلات و موانعی دارد.

دریا چه: ایهام ساختاری با «دریاچه» دارد.

موج دریا: احتمالاً ایهامی به اعتبار خون‌فشانی به نوعی شمشیر به نام «موج دریا» دارد. فخر مدبّر در ضمن سخن از انواع تیغ هندی می‌گوید: «... گوهر پَر مگس، که آن را به سبب بسیاری بند "موج دریا" خوانند.» (آداب الحرب و الشّجاعة ۲۵۸)

۴. کمین ـ کمان: جناس شبه اشتقاق یا به قولی جناس وسط (تفاوت مصوّت وسط) دارد.

گوشه: ایهام: الف. کنج و مکان خلوت و عزلت یا کمین؛ ب. گوشهٔ چشم؛ ج. گوشه یا گوش در کمان، محل نصب زه در دو سر آن؛ «کمان خوارزمی، کوتاه‌خانه و درازگوشه باشد.» (فخر مدبّر، همان ۲۴۲) امیرحسن دهلوی با همین ایهام، ولی با قدری تغییر، بدین سان که می‌گوید: عاشق برای پرهیز از تیر معشوق، کمینگاه یا پناهگاه اختیار می‌کند:

چشم مستش، که دلی گوشه‌نشین دارم ازو   خوش کمانیست که پیوسته کمین دارم ازو
(دیوان ۳۲۲)

(نیز نک. «گوش» در: ح ۱۸۷/۵؛ در مورد ایهام میان دو معنای کنج خلوت و گوشهٔ چشم، نک. ح ۳۹/۴.)

۵. سرو قامت یار ـ جویبار چشم عاشق: این مضمون را، که مبتنی بر جویبار اشک شاعر یا ایهام جویبار یا جوی به آن است، بیشتر غزلسرایان آورده‌اند و تنی چند از آنان بارها آن را به صورتهای مختلف بازگو کرده‌اند (از جمله حافظ). معدودی را به عنوان نمونه نقل می‌کنم؛ خواجو:

خوش بیا بر طرَف دیدهٔ خواجو بنشین   همچو سروی که وطن بر لب جویی دارد
(دیوان ۴۲۷)

دائم خیال قدّت بر جویبار چشمم   چون سرو جویباری بر طرْف چشمه رُسته
(همان ۴۸۷)

عبید:

خیال مِهر تو در چشم هر سهی سرویست
که در حوالی‌اش آب زلال می‌گذرد
(کلیات ۷۰)

سلمان:

راستی از سرو قـدّت طُـرفه‌تر در چشـم مـن

هیچ شمشادی به طرْف جویباری رُسته نیست

(دیو ان ۶۳)

سرو قدّت راست جا بر جـویبار چشـم و دل

حبّذا باغی که سـروش ایـنچنین دلجـو بـود

(همان ۱۰۹)

ناصر بخارایی:

نشین، ای نازنین، در چشم من چون مردم دیده

که تو سرو روانی، سرو بـر آب روان خـوشتر

(دیو ان ۲۹۸)

نمونه‌ای از چندین بیت حافظ با این مضمون:

بر خاک درت بسته‌ام از دیده دو صد جوی

تا بو که تو چون سرو خرامان به در آیـی

۶. فتراک: سَموت زین (صحاح‌الفرس؛ سَموت = فتراک؛ برهان، آنندراج. بـه تـرکی: قنجوقه؛ برهان) دُوالِ [= بند چرمینِ ـم] آویخته از زین (تحفة‌الاحباب) تسمه و دُوالی باشد که از پس و پیش زین اسب آویزند. (برهان) تَرک‌بند (دهخدا، یادداشت مؤلف) به فتراک بستن = صید و اسیر خود کردن، درحالی‌که این اسارت، خود دلخواه عاشق و منتهای مطلوب اوست، چنان که او جهد می‌کند تا چونان صـیدی از فـتراک مَـرکب محبوب آویخته شود. بنابراین، تعبیری دیگر هم در این میان پدید می‌آید: به (یا: از یا: در) فتراک آویختن؛ سعدی:

به فتراک پاکان درآویز چـنگ   که عارف ندارد ز دریوزه ننگ

(بوستان ۱۹۲)

سلمان:

منِ حیران نـه آن صـیدم کـه از دام تـو بگـریزم

به کوشش می‌کشم خود را که در فتراکت آویزم

(دیو ان ۲۳۷)

خود حافظ

عنان مپیچ، که گر می‌زنی به شمشیرم   سپر کنم سر و دستت ندارم از فتراک

که آفتهاست در تأخیر: پیداست ترجمهٔ «فی التّأخیرِ آفات» است. دهخدا همین مصراع حافظ را در شمار امثال ضبط کرده است. (امثال و حکم ۱، ۳۹)

طالب: نک. «طلب» در: ح ۶۲/۲.

سخن خواجه مشروط است: اگر بنا داری که پیکر بیجان مرا (چونان کشتهٔ عشق) بر فتراک زین خود بیاویزی، محض رضای خدا درنگ مکن، چه عاشق تو هرچه زودتر کشته شود خوشتر است، و طالبْ خودش خواهان موت قبل از موت است، و به قول سعدی «قتیل عشق شهید است». نکته در اینجا این است که آویختن لاشهٔ کسی از فتراک، کنایه‌ای است که معنای ملازم آن همانا قربت و مجاورت با صیادِ نشسته بر زین (طبعاً مقتدر و مسلط) است، چیزی که شاعر دقیقاً خواهان آن است.

و اما «خدا را»، در هنگامی که شعرْ عارفانه نگریسته شود، از دو طریق قابل توجیه است: یکی این‌که آن را صرفاً تکیه کلامی بدانیم که معمولاً بدون تکیه بر معنای اصلی ادا می‌شود، یعنی توجهی به این‌که خود «خدا» طرف خطاب است ندارد؛ دیگر این‌که آن را به علم و عمد و از مقوله‌ای بدانیم که این نگارنده آن را «پَی گم کردن» از سوی گوینده خوانده، یعنی این‌که او (حالا به هر دلیلی) می‌خواهد این تصوّر یا توهّم را برای خوانندهٔ شعر ایجاد کند که شعر صرفاً عاشقانه است و روی خطاب به آدمی همچون خود شاعر دارد. (در مورد «پی گم کردن» نک. ح ۶۲/۴.)

۷. خاطر: اینجا دقیقاً به معنای دل است، و مراد، دلهای عاشقانِ شیفتهٔ طرّهٔ دلدار است که بر تارهای آن فرود آمده و بدان آویخته‌اند. «گرد» هم مجازاً به معنای ملال و کدورت است، و یار، که از فراوانیِ دلهای آویخته بر طرّهٔ او ملول و مکدر است، با تکان دادن آن، قصد زدودن این تکدر از خاطر خویش و فروریختن آن دلها را دارد. واژهٔ «گَرد» در متون کهن، به‌ویژه شاهنامه فراوان به معنای غم و اندوه و ملال و کدورت خاطر به کار رفته است. (برای شواهد، نک. دهخدا، ذیل «گرد».)

غمّازِ صبا: اضافت صفت است به موصوف = صبای غمّاز (سخن‌چین). این نوع اضافه در متون قدیم سابقهٔ بسیار دارد؛ فردوسی «روشنِ کردگار»:

هم از پشت او روشنِ کردگار　　　درختی برآورد یازان به بار
(شاهنامه ۳، ۲۰۳)

نظامی «تندروِ چرخ»:

چون تک اندیشه به گرمی رسید　　　تندروِ چرخ به نرمی رسید
(مخزن ۴۴)

مولانا: «سردِ خزان»:

لیک بگـریزید از سـردِ خـزان　　　کان کند کو کرد بـا بـاغ و رَزان

(مثنوی ۱، ۱۲۵)

هم او «فتّانِ دو چشم»:

جز ز فتّانِ دو چشمت ز کـه مـفتون بـاشیم؟

جز ز زنجیر دو زلفت ز که مـجنون بـاشیم؟

(کلیات ۴، ۱۲)

در روزگار ما در شعر نیما و نیمایی از این گونه اضافه فراوان دیده می‌شود. (نک. از همین قلم، داستان دگردیسی، روند دگرگونیهای شعر نیمایوشیج ۳۱۸.)

دیدیم که معشوق، که طرّهٔ او دام دلهاست، می‌خواهد از ملال حـاصل از دلهـای خانه کرده در طرهٔ خویش با افشاندن آن رها شود و آنها را به اصطلاح از سر باز کند، اما شاعر دوست دارد که دلش همچنان در خم طرّه یا کاکل یار بماند و «جا نگـه دارد». پیداست عمل یار در تکاندن زلف و بیرون ریختن دلها از درون آن، خود به منزلهٔ عیان کردن راز آنها یا به تعبیر عامیانه: انداختن پتهٔ دلها روی آب است. حالْ شاعر از دلدار می‌خواهد تا پاس خاطر یا دل او را بدارد و استثنایی برای وی قایل شـود. امـا شـاید لطف یا طنز بیت در این نکته باشد که معشوق از صبایی که در غمازی و خبرپراگنی شهره است، به گونه‌ای پارادوکس‌وار بخواهد که راز دل این عاشق را فاش نکند؛ آیـا پوشاندن چنان رازی با چنین تمهیدی ممکن است؟ شاید آری، و شاید هم نه؛ و این نیز خود ابهامی هنرمندانه است، بدین سان که از یک سو حکم معشوق روان است و صبا هم حق تخطّی از آن را ندارد، لیکـن از سـوی دیگـر مـوجودی کـه افشـای راز سرشت اوست، چگونه می‌تواند خلاف سرشت خویش عـمل کـند و راز دل شـاعر عاشق را «به عالَم سمر» نکند؟ شاید هم شاعر می‌خواهد بگوید که از این لحاظ در بیم و امید است.

۸. جهان: ممکن است ایهامی به معنای جهنده و گذران نیز داشته باشد.

۹. سعدی، در باب خوف هجر و امید وصال:

مـرا بـه روز قـیامت مگـر حسـاب نـباشد

که هجر و وصل تو دیدم، چه جای موت و اعادت؟

(غ ۳۳)

قدری بعید می‌دانم که حافظ (نیز سعدی) نظری به خوف و رجا به عنوان اصطلاح

صوفیانه داشته باشد. حافظ بیم و امید در باب عشق را بسیار دارد، اما خوف عارفانه بیمی است در برابر تجلّی محبوب معبود، و نه بیم معمول، مثلاً از خطرات و دشواریهای عشق یا هجر معشوق. (در مورد خوف و رجای مصطلح در تصوف، نک. ح ۲۹۴/۲.)

خدایت در...: به نظرم از همان مقوله باشد که در باب «خدا را» (ب ۶) ذکر شد.

۱۰. جرعه بر خاک افشاندن: آیین کهن جوانمردان چنان بود که به گاه باده‌خواری خویش جرعه‌ای بر خاک می‌ریختند. (نک. ح ۲۹۳/۱.) حافظ در اینجا ریختن جرعه بر خاک را به منزلهٔ جویا شدن از حال فرمانروایان و بزرگانی دانسته که خاکخورد و خاکخُرد روزگار گشته‌اند؛ برداشتی غنایی از زمینه‌ای حماسی، با لحنی خیام‌وار.

جمشید: نک. ح ۹۷/۴.

کیخسرو: در اوستا Kavi-Haosravah بارتولمه ۱۷۳۸، سنسکریت Sušravas، نولدکه، حماسهٔ ملی ایران، ص ۱؛ پهلوی Kavi Husravē، نیبرگ ص ۱۱۸ (معین، حاشیهٔ برهان) پادشاه آرمانی و انسان کامل به باور ایرانیان باستان در دین مزدیسنی؛ پادشاهی فرّه‌مند و بهره‌مند از همهٔ کمالات رزمیاری و دینیاری؛ او پسر سیاوش است. آنگاه که سیاوش به فرمان افراسیاب کشته می‌شود، فرنگیس از او باردار است. پس از زادن کیخسرو و به هنگام خردی او، پیران ویسه از بیم این‌که او نیز به دست افراسیاب تباه شود وی را به شبانان کوه قلا می‌سپارد، و کیخسرو در آنجا در شرایطی سخت و در محیطی طبیعی بزرگ می‌شود و از همان کودکی شایستگیهای خویش را آشکار می‌کند. افراسیاب او را به درگاه می‌خواند تا بنگرد حال او چگونه است. پیران برای رهاندن جان او از کین‌توزی پادشاه به او می‌گوید خود را نزد وی به دیوانگی زند، و با این کار افراسیاب مطمئن می‌شود که گزندی از سوی کیخسرو به او نخواهد رسید. به هنگام پیری کیکاوس، آنگاه که هردو کشور ایران و توران بر اثر جنگهای دیریاز به سرزمینی سوخته و ویران بدل شده است، گیو از سوی پدرش گودرز (که در خواب مژدهٔ پیدایی رهاننده‌ای بزرگ را یافته است) گمارده می‌شود تا با جامهٔ ناشناس به کشور توران رود و کیخسرو را بیابد تا بر تخت نشیند. گیو پس از هفت سال به یافتن او کامیاب می‌شود و بدین سان او بر اورنگ پادشاهی می‌نشیند، و آن رشته نبردها با پیروزی انجامین ایرانیان پایان می‌یابد. لیکن درست پس از این رویداد بزرگ و کیفر یافتن افراسیاب، کیخسرو در اوج اقتدار و از بیم آن‌که مبادا دیر کشیدن پادشاهی‌اش وی را چون خودکامگان گذشته گمراه و به یزدان ناسپاس سازد از پادشاهی کناره می‌گیرد،

لهراسپ را به جانشینی خویش برمی‌گزیند، به آتشکده می‌رود و به نیایش پروردگار می‌نشیند. اینها همگی به فرمودهٔ سروش است. سرانجام در زمان مقرّر، آنگاه که دمه و بورانی سهمگین درمی‌گیرد، او به گروتمان (=گَرزمان، جهان برین) می‌رود و پهلوانانی چون بیژن، گیو، توس و فریبرز (که به رغم خواست کیخسرو به بازگشت ایشان و تنها گذاردن وی همچنان همراه او می‌روند) در میان بوران و بهمن مدفون می‌شوند. بدین سان او از بیمرگان و جاودانان است.

او نمودگار ویژگیهای نیک است، از زیبایی و برازندگی، آگاهی و دانش و بینش (که جام معروف کیخسرو، که بر اثر خلط روایات به نام «جام جم» خوانده شده، نمادی از آن است)، دادگری، مهر، نگهداشت پاس پهلوانان و زیردستان، بخشندگی و بخشایندگی و دیگر ملکات انسانی. جز با رایزنی با بزرگان و پهلوانان تصمیم در امور بزرگ نمی‌گیرد. در جنگ اهل محاسبهٔ دقیق و پیش‌بینی و تدارک کامل امور از خُرد تا کلان است. دلاوری او تا بدانجاست که پیشاپیش سپاه خویش در نبرد است و با یاری گرفتن از یزدان گام به هر کاری که کسی را یارای نزدیکی بدان نیست می‌نهد و... در ادب و عرفان دوران اسلامی نیز از او به نیکی و خجستگی یاد شده است (از جمله در حکمة‌الاشراق شیخ اشراق).

داستان: (= دستان) لقب زال، پدر رستم (غیاث) صاحب آنندراج گوید: لقب زالْ دستان است، به جهت ضرورت الف افزوده‌اند، و چون دستان به معنی مکر و حیله است و او در خدمت حکیم عصر خود سیمرغ، علم و فضل آموخته بود این لقب به او دادند. اما این گفته توجیه علمی ندارد. (دهخدا) بدین سان «داستان» را می‌توان ایهام به زال دستان دانست، چنان که در بیت دیگر:... ترا که گفت که این زال ترک دستان گفت؟ (۸۸/۷)

۱۱. شِحنهٔ مجلس: ظ. میر مجلس، اداره کنندهٔ مجلس؛ شحنه و اصل معانی آن را توضیح داده‌ایم. (ح ۴۸/۹) بنا بر آن توضیحات، شحنه را می‌توان هرگونه اداره کننده‌ای در هر سطحی، از جمله مجلس و بزم عشرت، دانست. معنای اصلی را نمی‌توان در اینجا اراده کرد، چون محفل خودمانیِ اهل عشرت کجا و مأمور دولتی با آن مشخصات کجا. اما این نیز هست که به اعتبار شکایت شاعر و ارتکاب مستی و خمرخواری، نظری به صورت ایهام به معنای اصلی «شحنه» نیز امکان دارد. هروی هم آن را میر مجلس معنی کرده است. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۵۱۵)

سر گران داشتن: بی‌التفات بودن، بی‌محبت بودن، تکبّر کردن، بزرگی فروختن،

مست بودن از شراب یا سرسنگین شدن (دهخدا) به معنای نخست، بیهقی: «خداوند [= پادشاه ـ م] با من سر گران ندارد.» (تاریخ بیهقی ۴۶۳) «با بوسهل حمدوی، امیر سر گران می‌داشت.» (همان ۸۱۳) اما معمولاً هرجا که پای مستی و باده در میان باشد می‌توان معنای اصلی یا پایه را سنگینی سر بر اثر شراب و لاجرم بی‌توجهی یا کم‌التفاتی به دنیای بیرون دانست و سایر معانی (معانی مجازی) را مشمول ایهام، همچنان‌که در همین بیت.

و اما «می را با دیگری خوردن و سر بر کسی دیگر گران داشتن (یا کردن)» کنایه‌ای است زودیاب و شناختهٔ همگان، یعنی مثلاً این‌که کسی خیر و محبت و لطف خود را نثار دیگران کند و ناراحتی و کج‌خُلقی یا پیامدهای بد آن را شامل کسی دیگر (معمولاً گویندهٔ عبارت). سید محمد حسین شهریار همین معنی را به گونه‌ای بس گویا، ولی به زبان محاوره، در شعری طنزی بیان کرده است:

با خلق میِ‌خوری مَی و با ما تِلوتِلو　　　قربان هرچه بچّهٔ خوبِ سرش‌بشو

(دیوان ۱، ۳۱۷)

بعید هم نیست که برگردانی عامیانه از بیت خواجه و زبان ادبی آن بوده باشد.

۱۲. سعدی:

غلام آن سبکروحم که با من سر گران دارد

جوابش تلخ و پنداری شکر زیر زبان دارد

(غ ۱۷۰)

احتمال می‌رود که حافظ لخت اول سعدی را در بیت قبلی انعکاس داده باشد و لخت دوم را در بیت حاضر.

عیّار شهرآشوب: معشوقی که در شوخی، جَلدی، گربزی، و غوغاافگنی در شهر و محیط خود تمام‌عیار است و معمولاً هم به اصطلاح «نم پس نده»، یعنی همه را لب چشمه می‌برد و تشنه برمی‌گرداند. سعدی در وصف چنین محبوبی:

گر آن عیّار شهرآشوب روزی حال من پرسد

بگو: خوابش نمی‌گیرد به شب از دست عیّاران

(غ ۴۵۱)

که پیداست در لخت دوم، مراد شاعرْ خودِ آن معشوق عیار (اگرچه به صورت غیرمستقیم) است. عیاران بیرونی و واقعی یا «شبروها» چه بسا موجبات ناامنی محیط را فراهم می‌آوردند، چنان‌که سعدی به بیخوابی خود از دست آنان اشاره دارد.

زیبارخان عیارپیشه نیز به همین سان خواب از چشم عشّاق می‌ربودند. (دربارهٔ «عیّار» نک.ح ۲۷/۱.)

و: واو حالیه یا مقارنه = درحالی‌که

شاعر با بهره‌گیری از ایهام تضاد در «به تلخی» می‌گوید: معشوق شوخ گربز او، با آن‌که «مجمع خوبی و لطف» و به‌ویژه سخنش کان ملاحت و شیرینی است، کمترین لطف و التفاتی به شاعر ابراز نمی‌دارد یا کمترین لفظ مهربانانه را نسبت به او به زبان نمی‌آورد. حال اگر بخواهیم بیت را تأویل عرفانی کنیم، می‌توانیم بگوییم: معشوق از حیث صفت تکلّم دارای مطلق و منتهای اقتدار است، یعنی چیزی چون صفت ثبوتی «متکلّم» برای حضرت حق، خواه آن «شکر» را که بر زبان دارد به قرآن کریم راجع بدانیم و خواه به مطلق حکم و فرمان نافذ او.



تمامی ابیات غزل، بدون استثنا، دارای مضامین خُلّص عاشقانه‌اند. در این حال، محتوای شعر را چه باید یا می‌توان نامید؟ عارفانه یا عاشقانه؟ این مشکل بنیادین، و ناگشودنی، در غزلهایی از این دست است. دربارهٔ اصل مشکل هم در جای خود و در هر مورد ضروری سخن گفته‌ام، و اگر هم نگفته بودم باز شناختهٔ همگان بود: این‌که غالباً یک زبان، و آن هم زبان عشق و عاشقی، بیشتر وجود ندارد، یعنی زبان مشترک میان شعر عاشقانه یا عام، و شعر عارفانه یا خاص. اصل موضوع هم این است که عمدهٔ لطف اشعار و توفیق شاعرانی چون سعدی و حافظ در غزل مرهون همین زبان عاشقانهٔ آنهاست، حتی در آن دست غزلیاتی که عرفاً آنها را عرفانی می‌شماریم، اگرچه دلایل کافی هم، دست‌کم در تعدادی از آنها، بر عارفانگی به دست نداریم و بیشتر بنای تشخیص بر حدس شخصی یا تلقی عمومی است. خلاصه این‌که آن غزلهایی که تمایل داریم آنها را «محکمات» عرفانی بخوانیم، نسبت به آنها که از «متشابهات» میان عشق بشری و فرابشری در زبان شعرند، شمارشان به راستی چندان زیاد هم نیست. نظر دادن در این‌که فلان و بهمان غزل از آن محکمات است یا از این متشابهات هم علی‌الاصول با اهل نظر است؛ پس من، خوانندهٔ عام یا دست بالا میانگین، تکلیفم چیست؟ غرض من این نیست که در مورد شعر حاضر به قطع و یقین بگویم عارفانه نیست، یا حتی هست، بلکه طرح عذاب الیمی است که از رهگذر اشتراک و تشابه میان زبان عشق به معنای مطلق و معمول و عشق مقیّد و مخصوص

عرفانی داریم. در باب این غزل هم، اگر نخواهیم حکمی را از بیرون شعر بر آن «سوار» کنیم، می‌توان گفت: دارای زبان عاشقانه است، لیکن ممکن است (فقط ممکن است) غرض از آن محتوای عارفانه باشد، و این روشی است که این نگارنده در کلیت امر و در مواردی که دلایلی قاطع بر خلاف آن ندارد اختیار کرده است. و اما اکنون از همین فرض کلّی در خصوص این غزل شروع و حرکت می‌کنیم تا ببینیم آیا می‌توانیم کلّیّت آن را، ولو به حدس و احتمال، عارفانه بخوانیم یا نه.

در میان تمامی ابیاتی که گفتیم حاوی مضامین عاشقانه‌اند تنها یکی (ب ۶) است که می‌تواند مرا به برداشت عرفانی از کلیت شعر متمایل کند، و آن به قرینهٔ اصطلاح عرفانی «طالب» است، اگرچه باز ملاحظه می‌کنیم که آن را هم در درون یک مضمون کاملاً عاشقانه (آویزان شدن عاشق از فتراک زین اسب معشوق) قرار داده است؛ گو این‌که عجالتاً و در فقدان هرگونه قرینهٔ دیگر برایمان می‌تواند مغتنم باشد. حال اگر این قرینهٔ عارفانگی را قرینه‌ای مطمئن و قطعی تلقی کنیم، آنگاه با توجه به عدم امکان اجتماع نقیضَین در یک شعر راستین و برخوردار از وحدت و تمامیت، می‌توان حتی به استناد همان قرینه، سایر ابیات را هم زیر پوشش اندیشه و انگیزهٔ عرفانی قرار دهیم (چنان‌که در جای خود و در هر مورد ضروری توضیح داده‌ام.) چنین قاعده‌ای را در خصوص شعر حافظ (که معمولاً توانایی حفظ وحدت اندیشگی را داراست) می‌توان ملحوظ داشت که در یک شعر واحد، کوسه و ریش‌پهن، یعنی هم از عشق شهوی و هم عِلوی، حرف نمی‌زند. کسی هم که چنین شعری بگوید، اگر هم اجزا و ابیات آن به صورت منفرد و موضعی در حدّ شاهکار باشد، کلّ شعر از مهمترین خصیصهٔ آن محروم خواهد بود. پس باید یا رومیِ روم یعنی عشق الهی باشد، و یا زنگیِ زنگ یا بشری و شهوی. (به این هم باید توجه داشت که در آن روزگار چنان نبود که چون عصر ما عده‌ای از بوس و کنار یا بستر همخوابگی چونان امری پاک و مقدس یاد کنند.) در تشخیص محتوای اصلی شعر، در صورت عدم وجود قراین و دلایل متعدّد بر عاشقانه یا عارفانه بودن، حتی یک قرینه (باز به شرط اطمینان و اتقان) کافی خواهد بود. بنابراین، اگر آن «طالب» را قرینه‌ای مُقنِع بدانید، مطابق قاعده‌ای که ذکر شد مشکل و مانعی بر این‌که کلّ شعر را دارای غرض و انگیزهٔ عرفانی بدانیم وجود نخواهد داشت، مشروط بر این‌که شما از شمار آن حافظ‌خوانانی نباشید که بدون توجه به ساختار کلّ هر شعر مفروض و بدون التفات به اصل مطلق و جهانشمول وحدت و تمامیت، در مورد یک شعر واحد می‌فرمایند: این بیتِ آن

عرفانی است ولی آن بیتْ عشق بشری یا شهوی؛ که در این صورت، دانسته یا نادانسته، شاعر را متهم به پرت و پلاگویی کرده‌اید. آیا راهی بجز پذیرش فرض اول و یا این دومی وجود دارد و اساساً قابل تصوّر هست؟ آیا در مورد شاعرانی چون سعدی و حافظ می توان گفت که در یک شعر مثلاً میان دین و دنیا، معرفت و منفعت، پاکی و شهوت، یا میان عشق به موجودِ «بری ذاتش از تهمت ضدّ و جنس» (به قول سعدی) و موجود موقوف بر جنسیت و تولید مثل فرومانده‌اند؟ اگر چنین نمی‌اندیشید شاید بتوانید (مثل بنده) اگرچه باز با قید احتمال حدس بزنید که حافظ با ذکر «طالب» و شوق به صید شدن یا همان مردن قبل از مرگ به دست محبوب می‌خواسته است که خوانندهٔ این شعر از همین نظرگاه به کلّیّت غزل بنگرد. اما نه، هنوز این تمامت کار بررسی نیست، چون تنها یک حکم بر خلاف این رأی ممکن است صادر شود، و آن این است که شاعر در همین بیت هم قصد آن چیزی را داشته که از آن با عنوان «استفادهٔ ابزاری از تصوف و عرفان» یاد کرده‌ایم. اگر چنین شقّی صادق بوده باشد، آنگاه حکم ما در باب محتوای شعر کاملاً معکوس خواهد شد. توضیح این‌که: با توجه به بهره‌گیری شاعر از مضامین کاملاً عاشقانه (که ذکر شد) ناگزیریم که همین بیت ۶ را هم منطقاً از شمار همان مضامین بدانیم، و بدین سان، باز مطابق همان قاعدهٔ عدم امکان تناقض در اصل اندیشه‌های یک شعر، این بار بگوییم تمامی شعر محتوای عشق بشری یا زمینی را دنبال می‌کند، بدون هیچ‌گونه تناقضی. اینها کلّ آن چیزی است که بر مبنای تحلیل ساختاری و به حکم منطق درونی شعر می‌توان گفت. به هر حال یا آن است یا این (هرکدام که شمای خواننده با منطق و استنباط خاص خویش قبول داشته باشید.) به راستی ما، به‌ویژه در این روزگار و با فاصلهٔ چندقرنه با شاعر، چه کاری جز این و چه استنباطی جز بر این مبانی می‌توانیم از شعر بزرگانی چون سعدی و حافظ بکنیم؟ آیا می‌باید پیشاپیش و از بیرون شعر و بدون توجه به این گونه ملاحظات بیاییم و مثل عده‌ای حکم عارفانه را بر هر شعری از این دست تسرّی بدهیم؟ اگر چنین حکمی را به طور کلّی صادر و بر هر شعری از این شمار «سوار» کنیم آیا نباید از ما بپرسند: این حکم را از کجا آورده‌اید؟ ببینید، آنچه من در مورد عدم امکان تردید یا فروماندن امثال حافظ میان آن دو شقّ مغایر گفتم، مرادم فقط ناممکن بودن جمع نقیضین در داخل یک شعر واحد است، و نه این‌که اینان شعرِ صرفاً عاشقانه نگفته‌اند یا نباید بگویند (چون سعدی و حافظ عملاً چنین اشعاری را دارند، چنان‌که من در مورد سعدی نمونه‌هایش را در سعدی در غزل داده‌ام و در مورد حافظ

نیز در هر مورد ضروری گفته‌ام و خواهم گفت.) سخن در این است که حکم کلّی بر عارفانه بودن کل غزلهای حافظ همان‌قدر سخیف است که حکم کلّی عدّهٔ بسیاری بر بشری و شهوی بودن غزل سعدی. کلّی یا به اصطلاح «چِکی» و «فلّه‌ای» حکم کردن بر عارفانه بودن جملگی غزلیات خواجه، چیزی است از مقولهٔ تن زدن از تحلیل (حالا به هر صورت و با هر نتیجه‌ای) و خلاص کردن خود از شرّ توضیح و توصیف دقیق، چیزی از شمار وکیل مدافع شدن برای شاعری در چندین سده پیش. وانگهی، دفاع از چه چیزی؟ از این‌که مثلاً او به اقتضای طبیعت بشری‌اش گاه‌گداری شعر عاشقانه نیز سروده است؟ قدری مرور در پیشینهٔ حافظ‌پژوهی بکنیم و ببینیم آیا به راستی کم بوده‌اند آنان که چنین ادعایی فرموده‌اند؟ البته من این را پذیرفته و در جای خود بر آن تأکید کرده‌ام که از سدهٔ هفتم به بعد هنجار کلّی غزل پارسی بر عارفانگی است و گرایش غالب غزلسرایان به چنین محتوایی است، لیکن نه بدان‌گونه که بتوان عرصهٔ این قالب را تماماً از آن عرفان دانست، ضمن این‌که شمار چشمگیری از غزلیات در این سده‌ها به همان زبان مشترک میان عشق انسانی و آسمانی سروده می‌شود؛ به گونه‌ای که تمییز این‌دو و صدور حکم قاطع به سود این یا آن محتوی در موارد فراوان نه آسان است و نه حتی منطقی، مگر آنهایی که حاوی نشانه‌های قانع‌کننده بر این یا آن باشند. به هر حال، آنان که در موارد فقدان نشانه‌های روشنْ بی‌هیچ‌گونه پروایی پای بر عارفانه بودن یا نبودن این یا آن شعر می‌فشارند، لابد در باطن آدمیان غیب می‌دانند.

۱۱۷

۱ هرآن کو خاطری مجموع و یاری نازنین دارد
سعادت همدم او گشت و دولت همنشین دارد

۲ حریم عشق را درگه بسی بالاتر از عقل است
کسی آن آستان بوسد که جان در آستین دارد

۳ دهان تنگ شیرینت مگر مُهر سلیمان است
که نقش خاتَم لعلش جهان زیر نگین دارد

۴ لب لعل و خط مُشکین، چو اینش هست آنش نیست
بنازم دلبر خود را که حسنش آن و این دارد

۵ چو بر روی زمین باشی، توانایی غنیمت دان
که دوران ناتوانیها بسی زیر زمین دارد

۶ به خواری منگر، ای مُنعم، ضعیفان و نحیفان را
که صدر مجلس عزّتْ فقیر رهنشین دارد

۷ بلاگردان جان و دل، دعای مستمندان است
که بیند خیر از آن خرمن که ننگ از خوشه‌چین دارد؟

۸ صبا، از عشق من رمزی بگو با آن شه خوبان
که صد جمشید و کیخسرو غلام کمترین دارد

۹ اگر گوید: نمی‌خواهم چو حافظ عاشقی مفلس
بگوییدش که: سلطانی گدایی همنشین دارد

۱. مجموع: خود این واژه، بدون ذکر موصوفی چون خاطر، دل و غیره هم به معنای آسوده دل و خاطرجمع است؛ سعدی:

اگر ابلهی مشک را «گَنده» گفت   تو مجموع باش، او پراگنده گفت
(بوستان ۱۳۳)

به همین سان در این بیت او:

عجب در آن که تو مجموع و گر قیاس کنی   به زیر هر خم مویت دلی پراگنده‌ست
(غ ۶۰)

۲. عقل و عشق: دربارهٔ رویارویی این‌دو، نک. ح ۱۰/۵.

بیشتر لطف بیت در جناس میان «آستان» و «آستین» است، خواه آن را جناس شِبه اشتقاق بخوانیم، و خواه جناس تفاوت مصوّت وسط (= جناس وسط).

۳. امیرمعزّی:

دهان تنگ آن دلبر به تنگی هست چون خاتم

وگر خواهد میانش را، هم از خاتم کمر خیزد

(دیوان ۱۳۳)

عراقی:

وهـم از دهـان تـنگت، هـرگز نشـان نـیابد

بـا خـاتم سـلیمان، شـیطان.چـه کـار دارد؟

(کلیات ۱۷۳)

خود حافظ چند بار مضمونی از این دست دارد، مثل:

سـزد کـز خـاتم لعـلش زنـم لاف سـلیمانی

چو اسم اعظمم باشد، چه باک از اهرمن دارم؟

مگر: =گویی، گوییا، شاید، چنین پیداست که؛ مثل:

مگر تو شـانه زدی زلف عـنبرافشـان را / که باد غالیه‌سای است و خاک عنبربوست

نگین: از آن روی چنین اهمیت و ارجی یافته که مُهر پادشاهان و بزرگان و نشـان حکم و فرمان ایشان بوده است. در کتاب مـنسوب بـه خـیام، فـصلی مشـبع دربـارهٔ انگشتری و نگین آن و جهات اهمیت آن آمده است. (نک. نوروزنامه ۲۶ـ۲۹.) ارزش بنیادین نگین نه فی نفسه، بلکه به سبب انگشت کفایت و تدبیر دارندهٔ آن بوده است، و به فرمودهٔ حافظ، معنی و ارزش وجودیِ نگین مهم است، و نه صورت آن:

گـر انگشت سـلیمانی نـباشد / چه خاصیّت دهد نقش نگینی؟

در همان کتاب نیز می‌خوانیم: «گویند اسکندر رومـی پـیش از آنک گِـرد جـهان بگشت خوابهاءِ گوناگون می‌دید که همه راه بدان می‌برد که این جهان او را شود، و از آن خوابها یکی آن بـود کـه جـمله جـهانْ یکـی انگشـتری شـدی و بـه انگشت وی اندرآمدی، ولیکن او را نگین نبودی. چون از ارسطاطالیس بپرسید، گفت: این جهان همه مُلک تو گردد و ترا بس از آن برخورداری نبود، چـه انگشـتری، ولایت است و نگین، سلطان وی.» (۲۸) آنگاه مؤلف دو حکایت نقل می‌کند: یکی دربارهٔ یزدگرد و خرد شدن نگین انگشتری‌اش، و دیگر در باب محمد امین در روزگار خلافت وی و

گم شدن نگین انگشتری‌اش، و این‌که هردو پایانی ناخوش یافتند و ملک از کف آنان به در شد.

دهان و لب در اشعار فراوان همراه با بنمایه‌های چیرگی بر تمامت گیتی به کار رفته است. در شعر عارفانه می‌توان آن را نمادی از صفت تکلم محبوب دانست و در مآلْ به امر و نهی مطاع او تأویل کرد، اگرچه در موارد بسیار نیز صفت و خصلت روح‌بخشیِ لب و دهان یار و دمیدن نفخهٔ حیات در عالم و آدم، از جمله وجود شاعر، مورد نظر است، چنان‌که نمونه‌های متعدد آن را در شعر حافظ دیده‌ایم. (نک. «لب» در: ح ۳۴/۸.)

۴. آن: در هردو لخت ایهام دارد میان معنای معمولی و کیفیتی غیرقابل تقریر و توصیف به نام «آن» یا ملاحت. محتوای بیت دقیقاً همان است که در این بیت بازگفته است:

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد   بندهٔ طلعت او باش که آنی دارد

(نک. ح ۱۲۱/۱.)

بیت را از نظر دستوری به دو طریق می‌توان خواند و معنی کرد، اگرچه برآیند کلّی کلام در هردو صورت یکی است: نخست این‌که «اینش» و «آنش» را ضمیر مبهم یا نامعلوم بگیریم، یعنی بگوییم: لب لعل و خطّ مشکین، وقتی فلان چیز را دارند ولی بهمان چیز را ندارند... دوم این‌که بگوییم: «اینش» و «آنش» نه ضمیر بلکه صفت اشاره‌اند و اوّلی به مرجع نزدیک (خط مشکین) برمی‌گردد و دومی به مرجع دور (لب لعل) و در مجموع بگوییم: وقتی لب لعل هست ولی خط مشکین را ندارد و به عکس، خطّ مشکین هست اما لب لعل همراه آن نیست... به گمان من راه نخست هموارتر و کم‌اشکال‌تر است. با لخت دوم مشکلی نداریم، چه مراد از آن این است که دلبر من، هم حسن دارد و هم ملاحت یا کیفیت وصف‌ناپذیر. بعید هم نیست که لخت اول دارای ایهام ساختاری باشد و هردو خوانشْ مورد نظر شاعر بوده باشد.

چو اینش هست...: قزوینی: چو آنش هست و اینش هست، و در حاشیه آمده که: متن را از نسخهٔ سید نصرالله تقوی گرفته و از باقی نسخ، بعضی دارند: «هست و... نیست» و بعضی دیگر: «نیست و... هست». اما سلیم نیساری چنین ضبط کرده: چو آنش نیست جانش نیست. (دفتر دگرسانیها ۱، ۴۳۲) به گمانم بدترین و بی‌ربط‌ترین ضبط همین باشد، که اتفاقاً آن را هم از نسخه‌های متأخرتر خودشان به صورت التقاط گرفته‌اند. ایشان احتمالاً توجه نداشته‌اند که «حسنش آن و این دارد» باید الزاماً به دو

مرجع یا دو چیز متفاوت برگردد، درحالی‌که در ضبط ایشان یک گزاره یا یک حکم واحد بیشتر وجود ندارد و در حقیقت یک پای مرجع «این» و «آن» لنگ است. لذا بیت تقریبا بی‌معنی است. شرحی هم که از وضع نسخ داده‌اند گویای سرهم‌بندی متکلفانه‌ای است. بنابراین، عجالتاً موجّه‌ترین ضبط از آنِ خانلری است، و به گمانم جناب نیساری بر سرِ درد نکرده دستمال بسته‌اند. البته به نظر می‌رسد «هست و آنش» (با واو) موجّه‌تر باشد، چنان‌که قزوینی هم «و» دارد.

۶. ره‌نشین: در حالت عادی، دلالت بر آدم مستمند، مسکین و فرودست دارد، اما در مواردی چون طبیب ره‌نشین به معنای کاذب یا دروغین و فاقد صلاحیت طبابت است. (نک. ح ۱۷۹/۲.)

لخت دوم دارای ایهام از نوع ساختاری یا تفاوت در خوانش است: الف. صدر مجلس بزرگی، فقیر راه‌نشین نیز دارد، یا: فقیران راه‌نشین هم در صدر چنین مجلسی حضور دارند و پیدا می‌شوند. ب. این تنها فقیر ره‌نشین است که صدر مجلس عزّتمندان را در اختیار خود دارد، یا بالای چنین مجلسی از آن فقیر مستمند است.

۷. سعدی:

ای پادشاه، سایه ز درویش وامگیر ناچار خوشه‌چین بود آنجا که خرمن است

(غ ۷۸)

که به نظر می‌رسد حافظ این محتوی را در دو بیت ۶ و ۷ پخش کرده است؛ نیز خود حافظ:

ثوابت باشد، ای دارای خرمن اگر رحمی کنی بر خوشه‌چینی

مستمند: از مُست (نیازمندی، احتیاج، نزاری، فلاکت) + مند (پسوند دارایی و اتّصاف) نیازمند و محتاج باشد. (صحاح‌الفرس) غمگین، اندوهناک، محتاج، نیازمند، گِله‌مند و شکوه‌ناک (برهان) زار، نزار و مفلوک؛ اسم آن: مُست: به ضمّ میم، گِله باشد؛ لبیبی گفت:

ای از ستیهش تو همه مردمان به مُست دعویْت صعب و منکَر و معنیْت خام و سست

(صحاح‌الفرس)

اسم مصدر آن: مُستی؛ رودکی:

مُستی مکن، که نشنود او مُستی زاری مکن، که نشنود او زاری

(آثار منظوم ۴۹۶)

صفت آن به صورت «مستومند» نیز آمده است؛ سنایی:

گوشت آویخته از دست به خانه مفرست　　گرْت همسایه بوَد پیرزنی مستومند
(دیوان ۱۵۹)

خوشه‌چین: در لغت، چینندهٔ خوشه، لاقِط، لاقطه (دهخدا، یادداشت مؤلف) در اصطلاح، آن‌که پس از درو کردن کشتزار جو و گندم و جمع‌آوری حاصل، تک خوشه‌هایی که در آنجا مانده برای خویشتن جمع می‌کند. (ناظم‌الاطباء) مجازاً فقیر، گدا، مسکین، مستمند؛ معادل «خوشه‌چین» را در مورد باغ و آنان را که میوه‌های باقیمانده بر درخت را پس از چینش اصلی برای خود برمی‌گیرند «پس‌چین» می‌گویند.

جان و دل: قزوینی: جان و تن؛ نیساری هم «تن» (پیشین ۴۳۲) اما عجیب این‌که چهار نسخهٔ اقدم ایشان (یجـ، حیـ، کا، کجـ) تماماً مثل خانلری دارند «دل». به راستی این چه ضابطه مندیی است؟ اگر ذوق شخص ایشان سبب چنین ضبطی شده باشد، آیا رواست در کاری با داعیه و انگیزهٔ علمی و پژوهشی چنین عمل کردن؟ البته محمد جعفر محجوب هم جانب «تن» را گرفته است، ولی مطابق معمول بدون التفات به وضع نسخ. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۳۰۰.) به راستی «دل» مگر چه مشکلی دارد که این دو بزرگوار جانب «تن» را (احتمالاً با تأسی به قزوینی) گرفته‌اند؟ آیا بر آن بوده‌اند که بلا بر دل فرود نمی‌آید؟ چرا نباید از این زاویه به موضوع نگریست که شاید شاعر تعمّدی داشته تا با افزودن «دل» قدری از خشکی اندرزهای محضاً اخلاقی و آمرانه بکاهد، یعنی شیوهٔ غالب او در این باب؟ (نیز نک. تحلیل نگارنده در: ج ۱، ۶۴۵ـ۶۴۸.)

* * *

احتمال می‌رود، بدون این‌که قصد مدحی به صراحت داشته باشد، روی سخنش با بزرگی در جایگاه پادشاه بوده، و بر آن است تا از راههای گونه‌گونْ توجه او را به سوی خویش جلب کند، اگرچه مطابق اشارات شاعر، شخص منظور بر بی‌اعتنایی نسبت به گوینده و ناشنیدن سخن او مصمم است. از بیت ۵ به بعد تا آخر شعر (یعنی اندکی بیش از نیمی از آن) محور سخنْ ذکر ضرورت رسیدگی به ناتوانان و التفات به فرودستان از سوی توانگرانی با نامهایی چون منعم، صاحب خرمن و سلطان است. این تأکید حتی می‌تواند بیش از این نیز باشد اگر فرضاً آن «خاتم لعلی که جهان زیر نگین» اوست به صورت دووجهی (هم عاشقانه و هم همزمان با انگیزهٔ ستایش یا

انگیزش یاری) نگریسته شود. بد نیست توجهی هم به مطلع شعر داشته باشیم و اشارتی به «خاطر مجموع»، که شاید خالی از غرض اعلام وضع خویش به فرد مورد نظر برای جلب التفات او به خویش نیز نباشد.

۱۱۸

۱ هــر آن‌کــه جــانب اهــل وفــا نگــه دارد
خـــداش در هـــمه حـــال از بــلا نگــه دارد
۲ گرَت هواست که معشوق نگْسِلَد پیمان
نگـــاه دار ســـر رشـــته، تـــا نگـــه دارد
۳ ز درد دوست نگویم حدیث جز با دوست
کـــه آشـــنا ســـخن آشـــنا نگـــه دارد
۴ سر و زر و دل و جانم فِدای آن مـحبوب
کـــه حـــقّ صـــحبت و عـــهد وفـــا نگـــه دارد
۵ صـــبا، دران ســـر زلف ار دل مـــرا بـــینی
ز روی لطـــف بگـــویش کـــه جـــا نگـــه دارد
۶ دلا، مَعاش چنان کن کـه گـر بـلغزد پـای
فـــرشته‌ات بـــه دو دست دعـــا نگـــه دارد
۷ نگه نداشت دل ما، و جای رنجش نیست
ز دست بـــنده چـــه خـــیزد؟ خـــدا نگـــه دارد
۸ غـــبار راهگـــذارت کـجاست تـا حـافظ
بـــه یـــادگار نســـیم صـــبا نگـــه دارد

۲. نگاه دار سرِ...: از آنجا که جمله شرطی (با «تـا»ی شـرط) است مـی‌توان آن را معادلی تقریبی دانست برای: اَوْفُوا بِعَهدی اُوفِ بعهدِکُمْ (بقرة ۴۰) (به پیمان من وفا کنید تا به پیمان شما وفا کنم.)

رشته: = رشتهٔ مِهر، محبت، وداد، الفت، یاری و نظایر اینها؛ در متون ادب، به‌ویژه در شعر، فراوان با حذف مضافٌ‌الیه به کار می‌رود؛ مجنون، خطاب به لیلی:

در خود کشمت، که رشته یکتاست تا ایـن دو عـدد یکـی شـود راست
چـــون سکّـــهٔ مـــا یگـــانه گـــردد نـــقش دویـــی از مـــیانه گـــردد
(لیلی و مجنون ۲۱۵)

در بیتی زبانزد (که به نام سعدی مشهور است ولی ظاهراً از او نیست) می‌خوانیم:

رشته‌ای بر گـردنم افگـنده دوست   می‌کشد هرجا که خاطرخواه اوست

۳. بعید نیست که از این بیت سعدی و یا همانندهای آن تأثیر پذیرفته باشد:

ما را ز درد عشق تو با کس حدیث نیست   هم پـیش یـار گـفته شـود مـاجرای یـار
(غ ۳۰۰)

حدیث دوست نگویم مگر به حضرت دوست   یکـــی تـــمام بـــود مـــطّلع بـــر اســـرارم
(غ ۳۸۶)

شیخ در این بابْ موضوع غیرت عاشق را پیش می‌کشد:

غیرتم آید شکایت از تو به هر کس   درد اَحِـــبّا نـــمی‌برم بـــه اطـــبّا
(غ ۳)

که نزدیک است به کلام خود خواجه:

دردم نهفته بـه ز طـبیبان مـدّعی   باشد که از خزانهٔ غیبش دوا کنند

راینر ماریا ریلکه: «غمی بد و خطرناک است که بر دیگران عرضه می‌شود تا آن را تسکین بدهند.» (چند نامه به شاعری جوان ۵۹) آنگاه که چنین غمانی را نباید با دگری در میان نهاد، پیداست که غم دوست را خود چه پایه‌ای است و تا چه حد بـاید آن را در خویش نگاه داشت.

بیت متن آنگاه معنای دقیق خود را می‌یابد که نقطهٔ تأکید و تکیه (استرس) بر روی «آشنا» (اوّلی) باشد.

ز درد دوست...: قزوینی: حدیث دوست نگویم مگر به حضرت دوست، که عین مصراع سعدی است که در چند سطر پیش کل بیت نقل شد، و در این صورت جـنبهٔ تضمین از او می‌یابد. نیساری هم مثل قزوینی است. (دفتر دگرسانیها ۱، ۴۳۶) ایـن در حالی است که قدیمترین نسخهٔ ایشان (ایاصوفیه ۸۱۳) مطابق خانلری است. ظـاهراً جناب نیساری نیز ترجیح داده‌اند که لخت نخستْ تضمین از سعدی باشد، حتی اگر حکم اقدم نسخ ایشان چیزی دیگر بوده باشد.

۴. به راستی آدمی چه چیزی گرامی‌تر از این چهار دارد تا نثار اهل وفا کند؟ از این میان، دو تای اول مرتبط با هستی جسمی و اینجهانی اوست و دو تـای دوم، وجـود معنوی و آسمانی.

۵. ز روی لطف: شاید بتوان ایهامی در آن سراغ جست: الف. لطـف صـبا بـه دل شاعر؛ ب. لطف صبا به صاحب دل یعنی گوینده (درست است که این دو در نهایت یکی‌اند، ولی عملاً در شعر از هم جدا و به صورت دو مـوجود مـتفاوت فـرانـموده

می‌شوند.) ج. لطف دل نسبت به صاحبش. بعید هم نیست که نه ایهام بلکه ابهامی صرفاً ناشی از عدم تکافوی عناصر بیت برای ایضاح معنی به دلیل ایجاز ذاتی چنین اشعاری باشد، همچنان‌که برخی از مواردی که در عرف ایهام خوانده می‌شود، ممکن است از این رهگذر و بدون عمد و آگاهی گوینده پدید آیند.

جا نگه دارد: این نیز ایهام است و مشکل بتوان آن را بدون عمد و صرافت طبع دانست، اگرچه ممکن است صِرف ابهام هم باشد. به هر حال، چند معنی در آن قابل اراده است: الف. دل جای خود را در زلف یار محکم بچسبد، از آن روی که جایی خوش، دلخواه و نایاب است. ب. این حبل متین یا آویزگاه استوار را رها نکند تا از آن عالم معنی به جهان نامتجانس مادّه و تیرگی خاک فرونیفتد. ج. معنایی یا تأکیدی که خود بی‌ارتباط با دو فقرهٔ اخیر نیست، و آن این‌که در صورت رها کردن جای خود، دلهای منتظر خالی شدن مکانْ آن را بی‌درنگ تصاحب و دل شاعر را از کنج دنج خویش بیرون خواهند کرد. پیداست این معنی مبتنی بر کثرت دلهای هوادار زلف یار است. د. جا را برای من (صاحب خود) نگاه دارد تا من، که او را گم کرده و لذا بدون آن بدل به موجودی بی‌معنی و بی‌اعتبار و بیهوده شده‌ام، به او بپیوندم و یگانگی پیشین را بازیابم، چه اصل و اساس هویت من در این پیوستگی است. گفتنی است همین معنای دورافتادگی از دل گمشده و بی‌خبری شخص از دل یا به عکس، یا این‌که این دلِ رفته از کف در گرمجای گیسوی دلدار جا خوش کرده و سراغی از صاحب خویش نمی‌گیرد، از بنمایه‌های بسیار متداول است؛ مثلاً خاقانی:

عمریست کز تو دورم و زان دلشکسته‌ام | نی از توام سلام و نه از دل خبر رسید

(دیوان ۶۰۹)

حافظ خود بارها مضمون بیوفایی دلی را که در لابلای چین و شکن زلف یار با آسودگی و بی‌خبر از حال زار صاحبش عیشها می‌کند به اَشکال مختلف بازگو کرده است، همچون:

در چین طرّهٔ تو، دل بی‌حفاظ من | هرگز نگفت: مسکن مألوف یاد باد

البته گاهی هم دل فریفتهٔ سواد خوش‌منظرهٔ (جلوهٔ خوشِ برونیِ) زلف شده، جلو رفته ولی در لابلای هزارتوهای آن گور و گم شده و معلوم نیست چه به سرش آمده که خبری از او نمی‌رسد:

مقیم زلف تو شد دل، که خوش سوادی دید | وزان غریب بلاکش خبر نمی‌آید

ضمناً در تمامی ابیاتی از این دست، چنان که اشاره شد، دل به صورت موجودی

جدا و به دور از صاحب آن نگریسته شده است. هـ. حدّ و جایگاه آن مکان و مقام را رعایت کند، مقامی که مورد نظر و چه بسا برانگیزندهٔ حسرت و حسد دیگر دلهاست، و به هر حال مکانی است قدسی، و حریم حرمت محبوب.

۶. مَعاش: در عربی مصدر میمی = زیستن؛ تاج‌المصادر بیهقی. زندگانی کردن؛ غیاث، آنندراج، ناظم‌الاطباء. عَیش، مَعیش، مَعیشة (پارسی: معیشت) عَیشَة، عَیشوشة؛ منتهی‌الارب، ناظم‌الاطباء. به معنای اسمی = زندگی، زندگانی، زیست (دهخدا، یادداشت مؤلف) نظامی:

بگذار معاش پادشاهی　　　کاوارگی آورد سپاهی

(لیلی و مجنون ۵۴)

دلا معاش...: خطاب به دل در اینجا چرا صورت گرفته؟ در پاسخ باید بگویم که بیت از آنهایی است که محتوی و زیربنای اخلاقی و اندرزی دارند، ضمن این‌که در شعری که بر مبنای وفای به عهد است طبعاً یک بُعد خاصْ همین بعد اخلاقی قضیه است. حافظ هم ابیات اخلاقی کم ندارد، اما در مجموع، و چنان‌که در جای خود ذکر شده، دوست دارد تا جنبهٔ شاعرانهٔ کلام نیز بیش یا کم حفظ شود و از همین روی کمتر به مضمونی اندرزی از او برمی‌خوریم که به هر نحو ممکن جنبهٔ شاعرانه، ذوقی و درونی نیافته و سخن به صورت امر و نهی خشک و به اصطلاح اخلاق بَحت و بسیط باشد. خطاب «دلا» درست در همین جا معنی و نقش خود را پیدا می‌کند، زیرا امری عملی و غیر شاعرانه را به حوزهٔ دل و درون نزدیکتر می‌کند و تا اندازه‌ای محسوس به سخنْ جوهر استعاری می‌بخشد. اِلبته صنایعی چون طباق پا و دست یا لغزیدن و نگاه داشتن از این نظر خالی از تأثیر نیستند، لیکن به اندازهٔ استعارهٔ کنایی «دل» مؤثر واقع نمی‌شوند. درست در شعر قبلی در خصوص این بیت:

بلاگردان جان و دل دعای مستمندان است

که بیند خیر ازان خرمن که ننگ از خوشه‌چین دارد؟

گفتم که برخی مصححان و پژوهندگان، بدون دلیل، ضبط نسخ اقدم را، که «جان و دل» دارند، رها کرده و «جان و تن» را، که نسبت به اوّلی متأخر است، اختیار کرده‌اند. اینان در حقیقت گذشته از این عیب روشی و اِعمال ذوق و پسند شخصی، آن هم در جایی که نیازی به آن نیست، به همین نکته، که باید آن را شیوهٔ غالب حافظ در ابیاتی با مضمون اخلاقی خواند، بی‌توجه بوده‌اند. در آن بیت نیز به نظر می‌رسد شاعر، به عمد و آگاهی، دعای مستمندان را شامل «دل» نیز کرده است تا به سخن بار درونی بیشتری

داده شود. مگر در یک بیت اندرزی دیگر نمی‌گوید: درخت دوستی بنشان، که کام «دل» به بار آرد...؟ (۱۱۱/۱) آیا تصادفی است این‌قدر از واژهٔ «دل» در اشعار اخلاقی سود جستن؟

۷. می‌تواند مستند قرآنی نیز داشته باشد، مثل: اِنَّ رَبّی علیٰ کلِّ شیءٍ حَفیظٌ (هود ۵۷) (همانا پروردگار من نگاه‌دارندهٔ همه‌چیز است.)

بنده ـ خدا: آنجا که سخن در باب «معشوق» یا «دوست» است ولی شاعر پای انسان (بنده) را نیز به میان می‌کشد، احتمالاً مشمول شیوهٔ پی یا ردگم کردن است. (نک. ح ۶۲/۴.)

نگه نداشت دل...: قزوینی: چو گفتمش دل ما را نگاه دار، چه گفت؟ ضبط نیساری در دفتر دگرسانیها مثل خانلری است. محمد جعفر محجوب هم جانبدار همان است. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۲۶۴.) تنها شاید بتوان گفت که ضبط قزوینی قدری به طنز حافظ، به‌ویژه در تخاطب معشوق با شاعر، نزدیکتر است.



شعر کلاً بر محور آن چیزی است که در آغاز آن آمده است، یعنی آنچه به نام «الگوی ۱» در بحث از الگوهای عمدهٔ ساختاریِ غزل حافظ مطرح کرده‌ام. بنا بر این الگو، تز یا ایدهٔ اصلی شعر همان است که به صورت مجمل در یک یا دو بیت نخست آمده و دیگر ابیات بازگوی آن یا شرح و بسط و توسّعی از مضمون آغازین‌اند. شعر با وفای به عهد و رعایت جانب وفاداران شروع می‌شود و همین معنی به شکلهای گوناگون در دیگر ابیات بازتاب می‌یابد. حتی در ابیاتی که در بدو نظر ارتباطی مستقیم با وفا به پیمان ندارند، در ژرف‌ساخت آنها به گونه‌ای می‌توان موتیف عمل به پیمان یا توسل به یار (اعمّ از باوفا و غیر آن) را دید. مثلاً مگر تعبیر «جا نگه داشتنِ» دل، خواه برای خودش و خواه صاحبش، چیزی بجز غرض ابرام و تداوم در اخلاص و تمسّک به رشتهٔ محبت و وِداد را دنبال می‌کند؟ آن «جا»یی هم که قرار است نگاه بدارد چیزی نیست بجز جایگاهی که به پاداش وفاداری به کسی ارزانی می‌شود. و اما بیت ۷، چنان‌که اشاره شد، مبتنی است بر نوعی جداسازی کاذب، ایهامی و شاعرانه میان معشوقی که ظاهراً جفا می‌ورزد و خدای او، که همچنان مظهر مطلق وفای به عهد و نگهداشت دل بنده (گوینده) است. این جداسازی، صرفاً صوری و شیوه‌ای شاعرانه

است، بدین سان معشوق یا دوست، که پیش از این بیت یکی بیش نبود، به لحاظ همان شیوهٔ پی گم کنی و در ظاهر دو تا می‌شود. بنابراین و بر حسب ظاهر، این بیت از هنجار قبلی خارج به نظر می‌آید، اما ذکر معشوقِ اوّل که دل را نگاه نداشته، در حقیقت یک شیوهٔ شکلی یا روساختی (مثل دیگر شیوه‌های مشابه) به منظور ایجاد طنز و یا هرگونه جلوه و تأثیر شاعرانه است و بس، چون اصل محتوی یا ژرف‌ساخت بیت در همان «خدا نگه دارد» است، و لذا در امتداد ژرف‌ساخت یا محتوای دیگر ابیات قرار می‌گیرد، و به عبارت دیگر هیچ‌گونه تناقض معنایی و محتوایی در آن وجود ندارد، کما این‌که در بیت آخر یا جان و نتیجهٔ کلام هم می‌بینیم که مثل سابق بجز یک محبوب (که شاعر اوج اخلاص، خاکساری و سرسپاری را حتی نسبت به غبار راه او ابراز می‌کند) وجود ندارد. در هر شعر دیگری هم که ممکن است موقتاً و ظاهراً دوگانگی، تقابل، بحث و جدل یا بگو و مگویی بر همان پایهٔ اِفِه‌های شاعرانه وجود داشته باشد، در کلام آخر همه‌چیز یکسویه و شاعر هم یکدله می‌شود و به بیان دیگر هرگونه پراگندگی و دوگانگیِ احتمالی نیز رفع و جمع می‌شود.

۱۱۹

۱ مطرب عشق، عجب ساز و نوایی دارد
نقش هر زخم که زد، راه به جایی دارد
۲ عالَم از نالهٔ عشّاقْ مبادا خالی
که خوش آهنگ و فرح‌بخش صَدایی دارد
۳ پیر دُردی‌کش ما، گرچه ندارد زر و زور
خوش عطابخش و خطاپوش خدایی دارد
۴ محترم دار دلم، کاین مگس قندپرست
تا هواگیر تو شد، فرّ همایی دارد
۵ از عَدالت نبود دور، گرش پرسد حال
پادشاهی که به همسایه گدایی دارد
۶ اشک خونین بنِمودم به طبیبان، گفتند:
درد عشق است و جگرسوز دوایی دارد
۷ ستم از غمزه مَیاموز، که در مذهب عشق
هر عمل اجری و هر کرده جزایی دارد
۸ نغز گفت آن بت ترسابچهٔ باده‌پرست:
شادیِ روی کسی خور که صفایی دارد
۹ خسروا، حافظ درگاه‌نشین فاتحه خواند
وز زبان تو تمنّای دعایی دارد

۱. مطرب: نک. ح ۳/۵.

ساز و نوا: دارای تمامی معانی، اعم از معمول و ایهامی، است، از آیین و سامان و اسباب تا ساز به معنای آلت موسیقی، بسامان بودن آهنگ، و نوا به معنای صوت، نغمه، مقام یا دستگاه معروف و غیره.

نقش: ایهام: الف. شکل و ترکیب؛ ب. اصطلاحی در موسیقی قدیم؛ جنسی از سرود قوّالان که وضع‌کردهٔ خراسانیان است. نوعی ترانه و نغمه که در عروسیها خوانند. نقش عروسی: سرود که در هنگام شادی نکاحْ مخصوص است. به هندی

سهره گویند. (غیاث) یکی از انواع تصنیفها در قدیم؛ حسینعلی ملاح در این باره پژوهشی سودمند دارد. (نک. حافظ و موسیقی ۲۱۳ـ ۲۱۸.) یکی از انواع تصنیف در موسیقیِ مقامیِ گذشته؛ لحنی همراه با شعر، مانند صوت و عمل. (نک. ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایرانزمین، ذیل «نقش».)

در «ساقی‌نامه» آمده: مغنّی، ازان پرده نقشی بیار (دیوان ۲، ۱۰۵۸) که به همین معنی و دقیقاً همراه با همین ایهام است. نیز در حافظ محمود هومن بیتی با تفاوت در مصراع اول نسبت به خانلری و قزوینی آمده است بدین صورت، که واژهٔ مذکور دقیقاً همان دو معنی را دارد:

از بازگشت شاه چه خوش طرفه نقش بست

آهنگ خصم او به سراپردهٔ عدم

که خانلری و قزوینی دارند: از بازگشت شاه در این طرفه منزل است...

زَخم: پهلوی: زَخم zaxm یا: زَهم zahm، کردی و افغانی هم: زخم؛ در اصل به معنای زدن است و نظیرش در عربی ضَرْب و ضَرْبَه، نه به معنای جراحت و ریش، اما چون حاصل زدن شمشیر و سایر حربه‌ها جراحت است، مجازاً بر جراحت اطلاق کرده‌اند [به علاقهٔ ذکر لازم و ارادهٔ ملزوم ـ م]. همچنین با اطلاق مجازیِ دیگر، معنای نواختن و زدن ساز یافته است، مثل زخم بربط. فردوسی، از زبان بهرام گور که برای شادی مردم فرمان به آوردن لوریانِ (= لولیانِ) هند که در بربط‌نوازی چیره دست باشند می‌دهد:

از آن لوریان برگزین ده هزار　　　نر و ماده بر زخم بربط سوار

[شاهنامه ۷، ۴۵۱](دهخدا، به تلخیص و اندکی تغییر)

زخم معنای صَوت و آواز نیز دارد (چنان‌که در دهخدا نیز ذکر شده است) و بنابراین می‌توان میان دو معنای نواختن و آواز یا صوت قایل به ایهام شد. همچنین به‌نظر می‌رسد معنای جراحت هم به طریق ایهام اراده شده باشد، البته جراحت دل و درون، از آن روی که آوا و نغمهٔ مطرب همیشه شادی محض نیست بلکه غم و درد دوری و جدایی را نیز چه بسا برمی‌انگیزد، همچنان‌که وجد و سماع نیز معمولاً حزن و اندوه را در سرشت خود دارد. مطرب چنان نغمه‌ای از درد سر می‌کند که حتی حکیمان نیز خون از مژه می‌بارند، چنان‌که فرمود:

مطرب از درد محبت عملی می‌پرداخت　　　که حکیمان جهان را مژه خون‌پالا بود

معنای چهارمی که می‌توان آن را هم بر معانی ایهامیِ قبلی افزود، مضراب در

سازهای زهی یا سیمی است. زخم یا زخمه = مضراب در ساز، که به اشکال مختلف بر حسب نوع ساز ساخته می‌شود، مثلاً در تار، قطعهٔ برنجیِ کوچک، در قانون، حلقه‌مانندی که دو انگشت شست و سبّابه در آن می‌کنند، در سنتور دو چوب به شکل کمان ندّافی کوچک و... معادلهای دیگر: سِکافه، شِکافه و سِکافرِه. (سه معادل اخیر برگرفته از ارفع اطرایی، فرهنگ موسیقی ایرانی ۱۱۳) حافظ معانی ایهامی یاد شده را در این بیت نیز دارد:

با دل خونین، لب خندان بیاور همچو جام
نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش

راه: این واژه نیز ایهامی دارد به اصطلاح موسیقی = نوعی آهنگ ریتم‌دار یا ضربی. (نک. ح ۱۳۵/۴.)

جایی: به همین صورت به یای نکره به مکانی نامعلوم، لیکن مکانی که نه تنها وجود دارد بلکه اصل و منشاءِ همه‌چیز از آنجاست، اشارت دارد. سرایندگان اشعار عرفانی در صحبت از انسان، عشق و علایق او، پیامهایی که دریافت می‌کند و... می‌گویند اینها از «جایی» می‌آید یا به «جایی» راه یا دلالت دارد. شاعر با این واژه به مخاطب می‌گوید که هیچ چیز در جهان و در حیات آدمی عبث یا بدون اصل و ریشه نیست و همه‌چیز از یک مصدر و منشأ مایه می‌گیرد، اما این‌که آن مکان لامکانی دقیقاً چیست و در آن چه می‌گذرد چیزی نیست که افهام و عقولْ آن را چنان که هست دریابند. بدین سان «جایی» را بر اثر تکرار و بسامد بالای آن می‌توان در حکم یک اصطلاح با فحوای غایت خلقت و مرجع و مآب هر چیز تلقی کرد، چنان که خواجه (که چند بار آن را به کار برده) یکایک زخمه‌هایی را که مطرب یا پیام‌آور عالم عشق بر ساز دل می‌زند راهبر به همان‌جا می‌داند، جایی که به گونه‌ای پارادوکس‌وار هم شناخته است و هم ناشناخته، و در یک کلمه: غیب و عالم مغیبات. در بیتی دیگر «جایی» را مرجعی برای دعا و التجای آدمی می‌داند:

ما برآریم شبی دست و دعایی بکنیم　　　غم هجران ترا چاره ز جایی بکنیم

خنده و گریهٔ عاشق هم نه از خود او، که از همان «جا»ست:

خنده و گریهٔ عشاق ز جایی دگر است　　　می‌سرایم به شب و وقت سحر می‌مویم

مولانا:

هرکس که هایی می‌کند، آخر ز جایی می‌کند
شاهی بود یا لشکری، تنها نباشد آن عَلَم
(کلیات ۳، ۱۷۵)

سعدی:

مطرب همین طریق غـزل گـو نگـاه دار   کاین ره که برگرفت، به جایی دلالت است

(غ ۵۵)

دود از آتش می‌رود، خون از قتیل   سعدی این دم هم ز جایی می‌زند

(غ ۲۳۵)

ناصر بخارایی:

چنگ را کرد غم عشقْ رگ از پوست برون   بـنوازش، کـه وی ایـن درد ز جـایی دارد

(دیوان ۲۳۵)

من که چون باد سحر دم از هوایی مـی‌زنم

همدمم داند که من دم هم ز جایی مـی‌زنم

(همان ۳۳۵)

در تحلیلی که این نگارنده از غزل «چو بشنوی سخن اهل دل، مگو که خطاست...» (غ ۲۶) داشت، ملاحظه کردید که شاعر تا چه حد از موتیفهای صوتی بهره گـرفته و چگونه هریک از این اصوات برای او «راه به جایی دارد». اصل مفهوم سماع نیز چیزی نیست بجز دریافت پیامها یا علایم و اماراتی که از همان مصدر و از همان «جا» می‌آیند و تارهای جان مستمع را به فغان درمی‌آورند.

هر زخم: قزوینی: هر نغمه؛ نیساری: هر پرده، ولی در اینجا هم قدیمترین نسـخ ایشان «زخم» دارند، ولی از آنها گذشته‌اند. بنابراین خانلری در این مورد به درسـتی عمل کرده است.

۲. ناله: زنده‌یاد استاد حسینعلی ملاح ناله را در ایـنجا «آواز حـزین» دانسـته‌انـد. (حافظ و موسیقی ۳۰۲) «حزین» گذشته از دو معنای غمگین و آواز آهسته و ملایم (نظر این نگارنده) امروز گوشه‌ای است از ردیفهای موسیقی ایرانی که در مایهٔ بیات ترک خوانده یا نواخته می‌شود.

عُشّاق: ایهامی دارد به آنچه در قدیم پرده یا مقام «عشاق» خوانده می‌شد و امروز گوشه‌ای است به این نام، که در چند دستگاه یا آواز موسیقی ایرانی (هـرکدام بـا تِـمِ دستگاه یا آواز خاص خود) اجرا می‌شود، از جمله همایون.

صَدا: پژواک صوت است، و نه خود صوت (چنان‌که امروز بدین معنی مستعمل است). در عربی: صَدیٰ = آنچه به صوتی چون صوت شخص در کوه و جز آن پاسخ دهد. (صحاح) (نیز نک. ح ۲۶/۱۰.)

صدایی: قزوینی: هوایی، که پیداست با «نالهٔ عشاق» چندان تناسبی ندارد.

۳. زر و زور: پیر شاعر، یا همان پیر مغان او، از زر و زور (نماد توانایی و برخورداری اینجهانی) بهره‌ای ندارد، نیازی هم بدان ندارد، چون خدایی دارد یکسره دهش و بخشش و گذشت و بخشایش. پس چیزی نیست که نداشته باشد. اما به نظر می‌رسد شاعر می‌خواهد بگوید این پیر (که ظاهراً نمونه‌ای خارجی و واقعی ندارد) بخشش و بخشایش را از خدای خود آموخته است. پس بزرگوارانه دهش می‌کند، نه زر را، که ارجمندترین و ناب‌ترین زر، یعنی اخلاق، عشق، شوق و معنویت را. (در مورد این پیر، نک. ج ۱، ۵۳۵ به بعد.)

در ترکیب دوارزشیِ «زر و زور»، معنای درست مورد نظر شاعر وقتی حاصل می‌شود که «زور نداشتن» را حمل بر عدم نیاز پیر به زور کنیم، و نه صرفاً بی‌بهره بودن از زور و توان و قدرت، چه نداشتن زور لزوماً و فی‌نفسه چیز ارزشمندی نیست. (بگذریم از این‌که به قول سعدی «زور مردم‌آزاری» نداشتن، خودش مغتنم و موجب شکر است، اما ناگفته پیداست که بحث بر سر امری زبانی است، و نه محتوای اخلاقی.) و اما سعد وراوینی بر آن است که: «از مکارم عادات شاهان و محاسن شیَم ایشان، یکی عطابخشی است و یکی خطابخشایی.» (مرزبان‌نامه ۱، ۲۱۷) مطمئن نیستم که شباهت موجود آیا تواردی و تصادفی است و یا اقتباس و تأثیرپذیری. به هر حال، در جای خود گفته‌ام که حافظ مرزبان‌نامه را هم به دقت خوانده و در موارد متعدد از آن تأثیر پذیرفته است. (ج ۱، ۳۷)

۴. قند: در «قندپرست»، استعاره از معشوق شیرین یا شیرینی معشوق است؛ سعدی:

گر خود به جای مِروَحه شمشیر می‌زند | مسکین مگس کجا رود از پیش قند او؟

(غ ۴۸۰)

حافظ می‌گوید: دل من در طلب تو (معشوق شیرین) مثل مگسی (= موجود خُرد حقیری) در هوای قند (یا شکر) است، لیکن به یمن و لطف هوای محبت تو شکوه و عظمت مرغ خجستهٔ همای را یافته است.

هواگیر: ایهام: الف. به هوا رونده، به آسمان برخیزنده (در مورد مرغان یا حشرات بالدار) ب. گرفتار هوا و محبت دل، پرواز کننده در عالم عشق جانان؛ هواگیری و هوا گرفتن به معنای نخست همان است که در عربی «هُوِیّ» (هم‌مادّه با «هویٰ» یا «هوا») گفته می‌شود. هُوِیُّ الطّائر: به معنای به هوا برخاستن و بر زمین فرود آمدن مرغ،

هر دو، به کار رفته است. در انشای زَیدری نسوی می‌خوانیم: وَ اَیْنَ الغُرابُ وَ هُوِیُّ العقاب! (نفثة‌المصدور ۱۶؛ نیز بنگرید به تعلیق عالمانهٔ استاد امیرحسن یزدگردی ۱۴۷ـ۱۴۸، که آن را به هر دو معنی دانسته‌اند.) و اما حافظ «هوا گرفتن» را به دو معنای ایهامی مذکور، با اسناد آن به مرغ و تیرِ پرتابی آورده است:

به بال و پر مرو از ره، که تیر پرتابی هوا گرفت زمانی، ولی به خاک نشست

(نک. ح ۲۰/۸.)

فَرّ: = فَرّه، خُرّه، خورَه، پارسی باستان vindafarna اوستا خْوَرِنَه xvarenah (جلا، رونق) پازند خْوَرِه xvareh فارسی جدید: فرّخ، فرخنده، فَرخان، فرّهی، که همگی از همین ریشه است. (معین، حاشیهٔ برهان) صفاتی چون فَرمند، فره‌مند و غیره از آن است. فرّهٔ کیانی = کیان خُرّه، کیان خوره Kavaēnem Xvarənô (همان، ذیل «کیان خرّه» و «کیان خوره») یونانی: خاریسما، برگرفته از «خرّه» یا «خورهٔ» پارسی، همان که در زبانهای فرنگی کاریسما و کاریزما خوانده می‌شود، به همان معنی. فرّه در اصلْ پدیداری است برخاسته از فرهنگ کهن ایرانی، که به غرب آن روزگار، مشخصاً یونان رفته و بر اندیشهٔ سیاسی آنجا، از جمله جمهوریت افلاطون تأثیر نهاده است. فَرّ یا فرّه مطابق مندرجات «زامیاد یشت» (اوستا) فروغی است ایزدی که به دل هر که بتابد از همگان برتری یابد. از پرتو این فروغ است که شخص به پادشاهی رسد، شایستهٔ تاج و تخت گردد، آسایش‌گستر و دادگر شود و همواره کامیاب و پیروز باشد. (معین، به تلخیص) فرّ را فرهنگها توسّعاً شکوه و عظمت و نظایر آن معنی می‌کنند، که نادرست نیست، اما دقیق هم نیست. مثلاً: شأن و شوکت و رفعت و شکوه (برهان) اگرچه جزئیاتی دیگر هم برای آن ذکر شده همچون نور، سنگ، هنگ و غیره. فرّ مفهومی است جامع همهٔ آنچه ذکر شد، و عبارت است از نیرویی ایزدی که از نظر نمود بیرونی با جاذبه و زیبایی و نور و به طور کلّی نفوذ و گیرایی شگرف همراه است، و از نظر درونی همواره همراه با ملکات و مکارم خُلق و نیکی سرشت. مطابق باورهای ایرانیان باستان هرگاه کسی از این موهبت ایزدی برخوردار می‌بود، می‌توانست از قدرت و اختیار فراوان نیز در فرمانروایی بهره‌مند گردد، اگرچه چنین قدرت و اختیاری هرگز امری نامشروط و مطلق نبود، چه در صورت سلب هرگونه شرایط آن از دارندهٔ فرّه، این نیرو از او گسسته می‌شد، که نمونهٔ آشکار آن در شاهنامه جمشید جم است، که در نیمی از روزگار پادشاهی خویش به دلیل نیکی و نیکخواهی برای مردم و یاری آنان و آن همه ابداع و اختراع و اکتشاف که به او منسوب است و جملگی در

جهت پیشرفت تمدن و فرهنگ و بهروزی آدمیان بوده است بهره‌مند از فرّهٔ ایـزدی بود، لیکن به محض این‌که به دلیل همین نیروی شگرفْ راه ناسپاسی به یزدان فراپیش گرفت و دعوی خدایی کرد، فرّه از او جدا شد و سرانجام نیز ضحاک بر او چیره گشت و وی را کشت، درحالی‌که دیگر یار و یاوری نیز نداشت تا بر این سرنوشت موحش او دریغ بخورد. پادشاهان بدکردار و ستمگر هم اساساً بهره‌ای از فرهٔ ایزدی ندارند و تاوان بدیهای خویش را می‌پردازند. مهمترین شرایط ضروری برای برخـورداری از فرّه از دو مقوله است که هرکدام توابع یا به اصطلاح زیرمجموعه‌های فراوان خاص خود را دارد: یکی کمالات رزمیاری و دیگر کمالات دینیاری. کمالات رزمـیاری از فروترین درجه یعنی نیرو، برازندگی و زیبایی جسمانی آغاز می‌شود و بـه دلاوری، چالاکی، رزمجویی، آگاهی از فنون و تدابیر رزمی و به طور کلّی تمامی شایستگیهای ناشی از بهرهٔ تن (= تن بهر) تعمیم می‌یابد. کمالات دینیاری از باور به دین ایزدی و اهـورامـزدا آغـاز مـی‌یابد و تـمامی قـوای دِمـاغی از دانش، آگـاهی، خـردمندی، اندیشه‌مندی، پاکی دل و دامان، نیک‌اندیشی دربارهٔ همهٔ مردمان فرودست و به طور کلّی تمامی خویهای نیک و روان روشن را در بر می‌گیرد. در شاهنامه، از میان پادشاهان داستانی، شماری دارای فرّهٔ ایزدی‌انـد، هـمچون فـریدون و کـیقباد و بـرتر از هـمه کیخسرو، که به راستی جامع کمالات رزمیاری و دینیاری، هردو، است. (دربـارهٔ او، نک. ح ۱۱۶/۱۰.) فرّ پدیداری است در اصلْ اساطیری و دارای پیوند با اندیشهٔ دینی، و در عین حال حائز تأثیرات فراوان بر اندیشه‌های سیاسی، نه تنها در روزگار باستان، بلکه حتی پس از آن، که باید آن را به دقت شناخت. (در این باره تـوصیه مـی‌کنم بـه پژوهش سودمند استاد فتح‌الله مجتبایی با عنوان شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان، که تماماً در تشریح فرّه و جنبه‌ها و زوایای آن، تأثیراتش بر اندیشهٔ سیاسی یونان و سایر اطلاعات ضروری است بنگرید.) فرّه، اگـرچـه عـنصری است اصـلاً اساطیری و دارای اهمیت بنیادین از حیث آگاهی از فرهنگ دیرینهٔ سرزمین ما، لیکن در آرا و اندیشه‌های فلسفی و حکمی عصر اسلامی نیز تأثـیراتـی چشـمگیر داشـته است، به‌ویژه در اندیشه‌های شیخ شهاب‌الدین سهروردی در حکمة‌الاشراق و برخـی دیگر از آثار او. هـمچنین یکـی از جـهات تأثـیر آن در مـورد داسـتانهای رمـزآمـیز سهروردی و بازتاب پدیدار فرّهٔ کیانی (کیان خُرّه) در این دست داسـتانهای اوست. (در این باره، نک. تقی پورنامداریان، رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی ۱۵۷ـ۱۶۱.)

نکته‌ای مهم که ذکر آن را ضروری می‌دانم این است که نـباید پـنداشت کـه فـرّه

به دلیل ماهیت اساطیری آن چیزی است صرفاً مربوط به روزگار گذشته، زیرا دامنهٔ تأثیرات آن به اندیشه‌های جدید سیاسی نیز کشیده شده، چنان‌که نوعی از مشروعیت سیاسی حاکمان، مرتبط با تأثیر و نفوذ جاذبه‌های خاصی است که برخی رهبران سیاسی دارند یا باری دعوی آن می‌کنند. این همان چیزی است که در برخی کشورها به صورت اصطلاح رایج سیاسی «کیش شخصیت» متداول است. ماکس وِبِر Max Veber جامعه‌شناس مشهور آلمانی (۱۸۶۴ـ۱۹۲۰ م. در مورد احوال و عنوان برخی آثار او، نک. مصاحب، ذیل «وبر») قایل به سه نوع مشروعیت برای نظامهای حکومتی و رهبران است: الف. مشروعیت سنّتی، که مربوط به نخستین جوامع گله‌دار و کشاورز است و ویژگی بارز آن همان کدخدامَنِشی و ریش‌سفیدی است، بدین سان که اینان از میان خود فردی را به عنوان حاکم و فرمانروا برمی‌گزیدند که پیر یا پا به سن و دارای تجربه بود و با برخورداری از همین خصیصه به ادارهٔ جامعه و حکمیّت میان مردم می‌پرداخت. (در کشور ما یادآور گزینش دیااوکو، سردودمان ماد، است که او نیز عاقل و مجرّب و به اصطلاح ریش‌سفید قوم محسوب می‌شد.) ب. مشروعیت عقلانی، که مهمترین ویژگی آن پارلمان یا مجلس است که اعضای آن از طریق رأی مردم برگزیده می‌شوند، و این نیز به حکم عقل است، زیرا دخالت همگان در امورْ خلاف عقل است و لذا تعدادی مشخص از آنان عهده‌دار وضع قوانین می‌شوند، و گزینش اعضای دولت و قوّهٔ مجریه نیز از طریق همین مکانیسم انتخاب است. ج. سرانجام، نوعی خاص از مشروعیت، همان است که مبتنی بر نیروی معنوی و جاذبهٔ فردی رهبر است و به مشروعیت کاریزماتیک معروف است.

هما: نک. «هما» در: ح ۲/۱۰۰، و «همایون» در: ح ۵۵/۳.

هواگیر: کذا نیساری در دفتر دگرسانیها و چند طبع معتبر دیگر؛ قزوینی: هواخواه، که معنای دوستدار و در بند عشق دارد، و مثل «هواگیر» ایهامی دارد به هوا (=آسمان) به اعتبار پرواز، امّا آن معنای «هواگیر» را که برخاستن هر بالداری از زمین به بالاست نمی‌رساند.

۶. احتمال می‌رود متأثر از این سخن سعدی باشد، به‌ویژه که وزن هم یکی است:

ماجرای دل دیوانه بگفتم به طبیب — که: همه شب درِ چشم است به فکرت بازم

گفت: ازین نوع شکایت که تو داری، سعدی — درد عشق است، ندانم که چه درمان سازم

(غ ۳۹۷)

البته حافظ یک عبارت ساده را به پارادوکس بدل کرده: دوای درد عشق هم خود

جگرسوز است.

عراقی می‌گوید: تمامی دردهای جهان را که بر روی هم بگذاری، می‌شود درد عشق:

به گیتی هرکجا درد دلی بود　　　به هم کردند و عشقش نام کردند

(کلیات ۱۹۳)

۷. غمزه ستمگر است، چون چه بسا کسی به صِرف نگریستنی از گوشهٔ چشمْ دیگری را لو دهد و حتی سبب قتل او شود. (دربارهٔ غمزه، نک. ح ۱۴/۵، و در خصوص ستمگر یا خونریز بودن آن، ح ۹۳/۶.) لخت دوم، جزءِ امثال و به نام حافظ ثبت شده است. (امثال و حکم ۴، ۱۹۳۲)

۸. بت: در اینجا استعاره از محبوبی که مظهر مطلق جمال است. (در باب این معنی، نک. ح ۵۱/۴.)

ترسابچه: یحیی باخرزی: «بَرید روحانی را ترسابچه خوانند، یعنی واردی که از عالَم روحی به قلوب و عقول و نفوس به طریق غلبه و لطف فایض گردد و جمله را به خود مشغول گرداند و از تفرقهٔ نفوس خلاص دهد.» (فصوص الآداب ۲۴۵) صادق گوهرین: در لغت یعنی پسر نصرانی. و در اصطلاح سالکان، ترسابچه مرشد کامل و پیر مکمّل را گویند. و وجه تسمیهٔ مرشد کامل به ترسابچه به آن معنی است که در ولادت معنی، نسبت کامل او به کامل دیگر که متّصف به صفت ترسایی و تجرّد و انقطاع بوده باشد می‌رسد، و آن کامل را باز به کاملی دیگر، تا سلسله منتهی به حضرت رسالت‌پناه می‌شود [...] ترسابچه وارد غیبی را گویند که بر دل سالک فرود آید. کشّاف اصطلاحات الفنون ۱۵۵۵. تجرید را گویند از شهود تجلیات. مرآت‌العشّاق (شرح اصطلاحات تصوف ۳، ۵۱ـ۵۲) تعاریفی که ایشان به دست داده‌اند به طور کلّی از دو سنخ است: یکی از مقولهٔ شخص (مرشد کامل) و دیگری از نوع امور وارد بر دل سالک مثل هر وارد قلبی از عالَم غیب، تجلیات حق و نظایر اینها، و نوع اخیر همان است که در تعریف باخرزی هم دیدیم. و اما، همچنان‌که در جای خود در هر مورد ضروری گفته‌ام، حافظ به طور کلّی تمایلی ندارد که از مصطلحات یا اصطلاح‌سازی‌های صوفیه، آن هم از واژه‌نامه‌هایی که صاحبانشان غالباً هرچه به ذوق و زبانشان آمده به عنوان تعاریف ذکر کرده‌اند، پیروی کند. بنابراین شاید بهتر باشد در مورد ترسابچه در شعر او بگوییم: او آن را، درست مثل مغبچه یا طفل و بچه و غیره، بیشتر به صورت عنصری جمالی و در حدود مفهوم نوعی زیبایی بکر و باطراوت و

سرزنده به کار برده است، چنان‌که در شعر تصوّف هم نخست همین معانی در وضع و تسمیهٔ این‌گونه واژه‌ها مورد نظر بوده، بدین سان که آنها در ابتدا به صورت نمادهایی در حدود معانی مذکور به کار می‌رفته، اما بعدها آنها را اصطلاح خوانده و کوشیده‌اند تا آنها را در قالب محدود تعاریف کذایی قرار دهند. پیداست در عالَم اشعاری چون آنِ حافظ، سر و کار ما با امور شاعرانه و ذوق‌انگیز است و این شعر را نمی‌توان چون سخنان منظوم اهالی خانقاه یا سروده‌های مکتبی آنان تلقی کرد. و اما عطار، شاید بیش از هر شاعر دیگر، از نماد ترسابچه سود جسته است. از این دست مضامین او بر روی هم برمی‌آید که مراد کلّی او از ترسابچه نوعی زیبایی حیاتبخش به اعتبار معجز مسیح در بازآوردن مرده به حیات به امر و اجازت خداوند است، برای نمونه در این غزل:

ترسابچه‌ای دیدم زنّار کمر کرده — در معجزهٔ عیسی صد درس زبر کرده...

(نک. دیوان ۴۷۶ غ ۶۶۷)

پیداست جوانی، بکارت و بداوت در تصوّر شاعران از مغبچه، ترسابچه، ترک‌بچه، کافربچه و نظایر اینها اهمیت بسیار دارد، چنان‌که عطار این ویژگی را بارها به اَشکال و با تعابیر گوناگون بیان کرده است. او از جمال ترسابچه چونان گرامی‌ترین چیز در حیات عارفانهٔ خود یاد می‌کند:

چون من ز همه عالم، ترسابچه‌ای دارم

دانی که ز ترسایی، هرگز نبود عارم

(همان ۳۷۵)

نیز او را شمعی می‌خواند که جهانیان پروانه‌وار گرد آن می‌گردند:

جهانی جان چو پروانه از آن است — که آن ترسابچه شمع جهان است

(۱۴۱)

عراقی نیز ترسابچه را اوج جمال و کمال توصیف می‌کند، در قداست کامل، با نوری همه‌جاگیر، و آنچنان دل‌انگیز و شیرین‌کار و شهرآشوب که همهٔ جهان واله و شیفتهٔ او و در جستجوی اویند؛ بنگریم:

ترسابچه‌ای، شنگی، شوخی، شکرستانی

در هر خم زلف او گمراه مسلمانی

از حسن و جمال او حیرت‌زده هر عقلی

وز ناز و دَلال او واله شده هر جانی

بی‌لعل شکرریزش، آشفته هزاران دل
وز زلف دلاویزش، آویخته هر جانی
چشم خوش سرمستش، اندر پیِ هر دینی
زنّار سر زلفش، در بند هر ایمانی
بر مائدهٔ عیسی، افزوده لبش حلوا
وز معجزهٔ موسی، زلفش شده ثُعبانی
ترسابچه‌ای رعنا، از منطقِ روح‌افزا
صد معجزهٔ عیسی، بنْموده به برهانی...

و در مقطع نیز:

نه بس که عراقی را، بینی تو ز نظمِ تر
در وصف جمال او، پرداخته دیوانی
(کلیات ۲۹۰ـ۲۹۱)

تردیدی باقی نمی‌ماند که آنچه عرفایی چون سنایی، عطار و عراقی از ترسابچه اراده کرده‌اند، خود حضرت حق یا تجلّی یا نور و فروغی از اوست در ساحتی جمالی و از نظرگاه زیبابینی. این همان چیزی است که این نگارنده پیشتر در بحث از سنایی او را آغازگر این‌گونه توصیفات و تعابیر از شاهد، کودک، مغبچه، ترسابچه و امثال اینها دانست. (نک. ج ۱، زیر عنوان «گر آن شیرین پسر خونم بریزد».) اما آنچه در مورد حافظ و کاربرد او از ترسابچه گفتنی است این‌که: هرچند او را هم از این لحاظ باید پیرو سنت شاعران عارف قبلی دانست، لیکن به نظر نمی‌رسد که توصیف او از آن دارای چنان گستردگی و گوناگونی باشد که در شعر این عارفان دیده می‌شود و نمونه‌هایش را دیدیم. بنابراین شاید بتوان گفت که حافظ در نهایت آن را به صورت جلوه‌ای از جمال برخوردار از تمامی لطف و ملاحت می‌نگرد، چنان‌که توصیف و تصویر آن هم در غزل او بدان آب و تاب نیست و معمولاً فضایی بیش از یک دو بیت را به خود اختصاص نمی‌دهد. (نیز نک «مغبچه» در: ح ۹/۳.)

باده‌پرست: معمولاً به کسی اطلاق می‌شود که باده می‌خورد و بسیار هم، درحالی‌که ترسابچه (یا مغبچه) به کودکانی از ادیان دیگر می‌گفتند که به طور کلّی خدمت باده‌خواران می‌کرده‌اند و خود به دلیل بچگی خورندهٔ باده نبوده‌اند. بنابراین احتمال می‌رود که «باده‌پرست» به معنای خادم باده (= خدمتکار افراد در باده‌خواری) به کار رفته باشد، همچنان که پرستنده و پرستار در اصل به معنای خادم بوده، مثل

«آتش‌پرست» که در اصل معنی (و نه آنچه بعدها در عرف به پرستش یا عبادت کنندهٔ آتش در مورد زردشتیان تغییر یافته) عبارت بوده از گروهی از مغان که در آتشکده‌ها به خدمت آتشِ سپند و زنده نگاه داشتن آن اشتغال داشته‌اند. پرستیدن و پرستار به معنای یاد شده در نخستین روزگاران شعر و نثر دری، از جمله شاهنامه، فراوان به کار رفته، که یک نمونهٔ آن «خسروپرست» به معنای چاکر و خادم پادشاه است. (برای شواهد متعدد آن، نک. دهخدا۱، ذیل همین واژه.)

شادیِ... خوردن: یا به شادی... خوردن = به سلامتی یا به یاد کسی باده نوشیدن، بدین سان که جام لبالب از شراب را به کف می‌گرفتند و در آن حال اگر فرد مورد نظر در جمع حضور داشت با عبارتی چون «به شادیِ فلان»، و اگر غایب بود، یا با همین عبارت و یا با گفتن «به یادِ فلان» جام را یکسره به دم درمی‌کشیدند، و این همان است که امروزه «به سلامتیِ... خوردن» گفته می‌شود. «شادی... خوردن» از نظر دستوری از موارد حذف حرف اضافه (به) از سر قید است، که بسیار رایج است؛ اسدی توسی:

یکی خورد بر پادشاه بزرگ　　　دگر شادی پهلوان سترگ
(گرشاسب‌نامه ۸۶)

کمال اسمعیل:

مگر شادی قدّت خورد نرگس　　　که مست افتاده اندر پای سرو است
(دو بیت اخیر برگرفته از دهخدا۱)

خانلری در این باره آیینی از عیّاران را به نقل از سمک عیار ذکر می‌کند که مطابق آن، وقتی رئیس آنان یعنی اسفهسالار یا سرهنگ عیارانْ شهرتش منتشر می‌شد، عیاران جوان در حضور یا غیبت او بر پای می‌خاسته، جام می را تا محاذی سر بالا می‌آورده و یکباره سر می‌کشیده‌اند، و این نشانهٔ آن بوده که شخص نوشنده با به جای آوردن این رسم از آن پس خود را در خدمت رئیس می‌گذارده و جانباز در راه او می‌شده است. (پرویز خانلری، «سه کلمه در شعر حافظ»، مقالاتی دربارهٔ زندگی و شعر حافظ ۱۹۷ـ۱۹۹) و امّا معادل «شادی خوردن» یا «به شادی خوردن» در متون کهن «یاد کردن از...» یا: «یاد برگرفتن از...» به هنگام باده نوشیدن بوده است. رستم، به هنگامی که بهمن برای رساندن پیام اسفندیار به حضور وی رسیده است:

یکی جام زرّین پر از باده کرد　　　وزو یاد مردان آزاده کرد
دگر جام بر دست بهمن نهاد　　　که: برگیر از آن کس که خواهی تو یاد
(شاهنامه ۶، ۲۳۹)

سرانجام، در مورد بیت متن می‌توان فرض کرد که ترسابچگان، هم از آن روی که قاعدتاً با فرهنگ و زبان شادخواری و باده‌نوشی بار می‌آمده‌اند، این نوع عبارات را در محیط میخانه و از باده‌خواران یاد می‌گرفته و بازگو می‌کرده‌اند، چون این گزاره از آن گونه است که نوعاً فراوان در چنین محیطهایی ردّ و بدل می‌شده است. این فرض نیز رواست که لخت دوم از ترانه‌هایی بوده که ترسابچگان برای خوش‌آمد باده‌نوشان می‌خوانده‌اند، همچنان‌که ترسای بزرگسال نیز به قول خواجه «بر درِ میکده‌ای با دف و نی» ترانه می‌خوانده است. (۴۸۱/۹)

۹. فاتحه خواند: از آنجا که سورهٔ فاتحةالکتاب آغاز قرآن است شاید می‌خواهد بگوید: من شروع با فاتحه (که گشایش سخن است) کردم، دعا یا ختم کلام (کنایه از برآوردنِ خواست) با تو. شاعر ظاهراً طالب چیزی از پادشاه است که نمی‌دانیم چیست و از خود شعر هم برنمی‌آید. به هر حال، «تمنّای دعا» همان «التماس دعا» مصطلح عصر ما (البته در معنای کنایی) است.



در این غزل مدح‌آمیز، در ظاهر به نظر می‌رسد بیت مدحیِ آخر را می‌توان از پیکرهٔ اصلیِ شعر جدا کرد و آن را چون زایده‌ای انگاشت. شاید چنین باشد، اما برخی قراین در دیگر ابیات هست که می‌توان احتمال داد که توجه به پادشاه عصرْ منحصر به بیت آخر نیست بلکه در برخی ابیاتْ روی خطاب به شاه دارد، لیکن به صورت غیر مستقیم یا با اشاره و تعریض. برای مثال «خطاپوش» در مورد خدای پیر، به‌ویژه وقتی از «زر و زور» نداشتن او سخن می‌گوید، بعید نیست قصد تعریض به پادشاهی را داشته که زر و زور بسیار دارد، لیکن احتمالاً «خطاپوش» نیست. دِر بیت ۴ درخواست برای رعایت دل شاعر، خصوصاً وقتی از این حرف می‌زند که مگس دل او به یمن هوای مخاطبْ «فرّ» (مرتبط با پادشاه و پادشاهی) یافته است، می‌تواند قرینه‌ای دیگر باشد. نیز هنگامی که تفقّد و توجه پادشاه به همسایهٔ گدا عین عدل خوانده می‌شود، دیگر قدری بعید است که بتوان تنها مورد توجه شاعر به پادشاه را در مقطع شعر دانست، و اللهُ اعلم.

۱۲۰

۱ آن‌کـــه از ســـنبل او غــالیه تــابی دارد
بـــاز بـــا دلشـــدگان نـــاز و عِـــتابی دارد
۲ از سرِ کشتهٔ خـود مـی‌گذرد هـمچون بـاد
چـه تـوان کـرد؟ کـه عـمر است و شتابی دارد
۳ مـاهِ خـورشیدنمایش ز پسِ پـردهٔ زلف
آفـــتابیست کـــه در پـــیشْ سَـــحابی دارد
۴ آب حَیوان اگر آن است که دارد لب دوست
روشـــن است ایـن‌که خِـضِر بـهره سرابـی دارد
۵ چشم من کرد به هر گوشه روان سیل سرشک
تـــا سَـــهی ســـرو تـرا تـازه بـه آبـی دارد
۶ غمزهٔ شـوخ تـو خـونم بـه خـطا مـی‌ریزد
فـــرصتش بـاد، کـه ایـن فکـرِ صـوابـی دارد
۷ چشم مخمور تـو دارد ز دلم قـصد جگـر
تـــرک مست است، مگـــر مـــیل کـــبابی دارد
۸ جان بـیمار مـرا نـیست ز تـو روی سـؤال
ای خـوش آن خسته کـه از دوست جـوابـی دارد
۹ کـی کـند سـوی دل خسـتهٔ حـافظ نـظری
چشـــم مستت، کـه بـه هـر گـوشه خـرابـی دارد؟

۱. آشکارا متأثر از سعدی:

آن‌کـه بـر نسـترن از غـالیه خـالی دارد — الحـق آراسـته خـلقی و جـمالی دارد
(غ ۱۷۳)

و نیز غزل دارای شباهتهایی با غزل سلمان است:

دام زلف تو بـه هـر حـلقه طـنابی دارد — چشم مست تو به هر گوشه خرابی دارد
(دیوان ۱۵۷)

(نیز در مورد لخت دوم، نک. ح ب ۹.)

ناصر بخارایی:

زلفش که چو سنبل روی از باد همی پیچد　　　سر بر منِ آشفته از ناز گران دارد

(دیوان ۲۳۳)

سنبل: استعاره از زلف (نک. ح ۸۱/۵.) گذشته از این استعاره، زلف به صورت تشبیه مضمرِ توأم با تفضیل به غالیه مانند شده، که از عطریات مرکّب و به رنگ سیاه مشک‌گونه است. (نک. ح ۲۳/۵.) مضمر از آن روی که رابطهٔ تشبیه آشکار نیست، و تفضیل بدین دلیل که برتری مشبّه بر مشبّهٌ‌به از طریق یکی از معانی «تاب داشتن» (ناراحتی و خشم داشتنِ) غالیه از موی دلدار بیان شده است. سنبل و غالیه در این بیت سلمان نیز با هم آمده‌اند:

عنبر خطّ تو در دور قمر دایره‌ساز　　　سنبل موی تو از برگ سمن غالیه‌ساست

(دیوان ۴۴۵)

تاب داشتن از چیزی: ایهام: الف. چین و شکن یافتن از آن؛ ب. خشم و ناراحتی داشتن یا طَیره شدن از آن؛ این معنی همان است که «بر خود پیچیدن» گفته می‌شود. حافظ چنین ایهامی را بارها دارد، چون:

بنفشه دوش به گل گفت و خوش نشانی داد

که: تاب من به جهان طرّهٔ فلانی داد

و یا «تاب دادن» به دو معنای چین و شکن دادن و به خشم آوردن در: تاب بنفشه می‌دهد طرّهٔ مشکسای تو... ۴۰۳/۱ (در این باره، نک. ح ۱/۲.)

۲. عمر: از نظر بیان، استعاره از یاری که چون عمر عزیز است، و از حیث بدیع، ایهام به آن؛ این استعاره بر پایهٔ تشبیه محسوس (یار) به معقول (عمر و زندگی) است، و حافظ چند بار نظیر آن را دارد. (نک. ح ۲۳/۶، و ۲۴۸/۵.) امیرحسن دهلوی:

به امید تو کنم صبر، ولیکن چه کنم؟　　　عمر در عین شتاب است، تو هم می‌دانی

(دیوان ۳۵۲)

می‌گذرد: همین مناسب بیت است. قزوینی: می‌گذری، که با «است» و «شتابی دارد» نمی‌خواند. بعید هم هست که بتوان محمل و توجیهی برای آن مثل التفات از مخاطب به غایب یافت، زیرا می‌توان پرسید که این چه التفاتی است که جمله را بی‌هیچ دلیلی از روال و هنجار خود می‌اندازد، و اساساً چه ضرورتی یا لطفی در آن هست؟ ممکن است موافقان ضبط قزوینی مثلاً به این بیت استناد کنند:

عاشق و مخمور و مهجورم، بت ساقی کجاست؟

گو که: بخرامد، که پیش سرو بالا میرمت

که نمونه‌ای است نادرست‌تر و بدترکیب‌تر، آن هم از غزلی کاملاً مشکوک و سست (قزوینی، ۹۲/۳) و بیشتر طبعهای معتبر هم فاقد آن‌اند.

۳. احتمال می‌رود که زلف و رخ (ماه خورشیدنما) در اینجا نیز به ترتیب مُشعر بر کثرت و وحدت باشد، زیرا آفتابی که در پسِ ابر پنهان است می‌تواند قابل تأویل به نور وحدت یا ایمان باشد که در ورای حجابی از کثرات جهان قرار دارد. تیرگی «ابر» نیز در برابر روشنی «خورشید» در همین حکم است. (نیز نک. ح ۲۰۵/۴.)

۴. نزدیک است به مضمون این بیت او، که البته لحنی شکوه‌ناک و دریغایی دارد:

به کجا برم شکایت، به که گویم این حکایت

که لبت حیات ما بود و نداشتی دوامی؟

آب حیوان: = آب حیات، آب خضر، آب زندگی، چشمهٔ حیوان، به تازی: عین‌الحیاة: معنای باطنی آن: آب زندگی‌بخشی که هرکه بنوشد هرگز نخواهد مرد، زیرا زنده به حیات حق است، و هر زنده‌ای در جهان به حیات چنین انسانی زنده می‌شود، چرا که حیات او حیات حق است. (عبدالرزاق کاشانی، اصطلاحات‌الصوفیة ۱۰۶) (نیز نک. ح ۴۰/۹.)

روشن: ایهام تضاد دارد با تاریکی چشمهٔ حیوان و نیز ناروشنی و ابهام سراب.

سراب: کنایه‌ای است از هر چیز غیرواقعی و فریبنده، همچون امید واهی و آرزویی که حصول آن نزدیک می‌نماید اما تحقق نخواهد یافت. (نک. ح ۱۶/۷.)

بیت حاوی تشبیه مضمر یا پوشیدهٔ لب یار است به چشمهٔ آب حیات، همراه با تفضیل آن بر مشبّهٌ‌به، زیرا لب دوست حقیقتاً آب حیوان است، درحالی‌که آب حیات خضر در برابر آن چیزی بجز سراب فریبنده نیست.

۵. در مورد مضمون سروِ قامت دوست و تصویر پدیدار شدن نقش آن در جویبار اشک شاعر، نک. ح ۱۱۶/۵. در اینجا نیز شاعر می‌گوید: اشکی که من می‌ریزم برای آن است که سرو اندام تو را که در چشم من افتاده است آبیاری کنم.

گوشه: ایهامی دارد به گوشهٔ چشم شاعر و هر گوشه و کناری که سیل اشک بدان رخنه می‌کند. نظیر این ایهام در بیت ۹ نیز آمده است. نمونه‌های این ایهام در اشعار فراوان است. (نک. ح ۳۹/۴.)

۶. خون به خطا ریختن: همان قتل غیرعمد است در اصطلاح عصر ما. = قتل خطا؛

سعدی:

چشمت به کرشمه خون من ریخت   وز قتل خطا چه غـم خـورَد مست؟

(غ ۴۱)

سعدی می‌گوید: اگر مست مرتکب قتل شود غیرعمد است و کیفر آن چندان نیست که از آن اندیشناک باشد (همچنان‌که در زمان ما هم کیفر قتل غیرعمد با قتل عمد قابل مقایسه نیست.) البته نکته‌ای که در «به خطا» هست این‌که: شاعر خود را سزاوار آن نمی‌داند که چنان معشوق والاشأنی به او توجه کند و به عمد و قصد خون او را بریزد، و بر آن است که اگر هم قتلی به دست دوست صورت گرفته باشد اتفاقی و به اشتباه بوده است، وگرنه او کجا و شایستگی زخم شمشیر دلدار کجا.

خطا ـ صواب: ایهام تضاد؛ خطا: محتمل دو معنی است: یکی معنای معروف و دیگر مملکت و ولایتی در ترکستان، مشهور به مشک و زیبارویان سپیدچهره. «به خطا» در معنای نخست قید حالت و چگونگی است و در معنای دوم قید مکان. البته ایهام تضاد در صورتی است که معنای مملکت مذکور نیز اراده شده باشد، و در غیر این صورت «خطا» و «صواب» تنها دارای طباق خواهد بود. نیز:

تیری که زدی بر دلم از غمزه، خطا رفت   تا بـاز چـه انـدیشه کـند رای صـوابت

که در اینجا هم «خطا» قیدی است با حذف حرف اضافه (=به خطا) که آن هم محتمل دو معنای یاد شده است. (نیز نک. ح ۸۲/۱.)

این رایِ: قزوینی: خوش فکرِ؛ مطابق ضبط خانلری می‌توان «ی» نکره را تأویل به معنای «دست‌کم» کرد و گفت: فرصتش باد، که دست‌کم اندیشهٔ صوابی هم به ذهنش خطور می‌کند. دیگر این‌که، اگرچه خوانش اصلی به صورت صفت و موصوف یعنی با کسره (رایِ صوابی) است، اما در صورت تمایل حافظ‌خوانان صنعت‌دوست می‌توان آن را ایهام ساختاری یا ایهام نحوهٔ خوانش دانست: این رای، صوابی دارد، اما مطابق قزوینی چنین نیست. اما در مورد «خوش» به جای «این» شاید بتوان گفت که بار اطلاع‌بخشیِ (information) آن بیش از «این» است که چندان چیزی را افاده نمی‌کند. اما در هر حال، حکم نُسخ را باید بر اختیارات ذوقی و استحسانی ارجح دانست. ضمناً بد نیست اضافه کنم که جناب سلیم نیساری در پژوهش مسلماً سودمندشان یعنی دفتر دگرسانیها در غزلهای حافظ این غزل را هم، مثل شصت هفتاد غزلی که اصلاً نیاورده‌اند، به دلایلی که بر من پوشیده است ناگفته گذارده‌اند. اگر هرآینه دلیل عدم ذکر این غزل و آنهای دیگر تنها ذوق و پسند شخصی بوده باشد، پیداست چنین چیزی تا چه حد با

معیارها و روشهای علمی (به‌ویژه در کاری پژوهشی از این شمار) سازگاری دارد. در هر حال، به گمان این بنده، شکوک و تردیدهای جدی در مورد ضوابطی که ایشان برای گزینش خویش ذکر کرده‌اند (دیباچه ۱۵ـ۱۷) وجود دارد، چه حذف این مقدار از غزلها عملاً بیانگر عدم تکافوی ضوابط مورد نظر ایشان است. این داوری کلّی این نگارنده در خصوص ضوابط و روش کار ایشان است مادام که تجدید نظر و تغییری در کتاب مذکور از این حیث صورت نگرفته باشد، اگرچه تأکید می‌کنم که در کلیت امر، کار بس پر زحمت ایشان را ارج می‌گذارم و همچنان از جنبه‌های مثبت آن سود خواهم جست.

۷. کباب و دل و جگر و آتش و نمک و غیره هم از مضامین رایج در غزل است و گاه تا چند مورد در غزلهای هر شاعر یافت می‌شود. سعدی سه چهار مورد دارد، مثل:

از خندهٔ شیرین نمکدان دهانت   خون می‌رود از دل چو نمک‌خورده کبابی

(غ ۵۱۷)

ناصر بخارایی:

خون دل هست، اگر عزم شرابی داری   جگری دارم، اگر میل کبابی داری

(دیوان ۳۸۰)

کمال خجندی:

دل سوخت در سماع و نمی‌ایستد ز چرخ   رقصیست گرم بر سر آتش کباب را

(دیوان ۱۶)

خود حافظ هم پیشتر گفت (البته مطابق طبع قزوینی):

لب و دندانْت را حقوق نمک   هست بر جان و سینه‌های کباب

مخمور: اینجا = مست و خمرخورده، با حرکات خاص مستانه؛ این در حالی است که در برخی اشعار حافظ معنای حالت خُمار و نیاز به شراب (به‌ویژه در فقدان آن) نیز دارد. (مثل ۱۰۵/۵؛ نیز نک. «خمار» در: ح ۲۶/۶.)

مگر: = ظاهراً، لابد، گوییا و نظایر اینها

۸. این بیت، همراه با بیت بعد، نزدیک به این دو بیت رکن‌الدین صاین هروی، وزیر مبارز و شاه شجاع (ف ۷۶۵) است:

دل محزون منِ خستهٔ بی‌صبر و قرار   از لب لعل تو امّید جوابی دارد

چشم مست تو، که آشفتگی کارم ازوست   چون من آشفته به هر گوشه خرابی دارد

(نقل از: محمد امین ریاحی، گلگشت ۲۱۹)

۹. لخت دوم، گذشته از شباهت با شعر اخیر رکن‌الدین، تقریباً عین لخت سلمان است در بیتی که پیشتر نقل شد. (ح ب ۱)

گوشه: باز ایهام میان کنج چشم و معنی معمول آن (مثل ب ۵)

خراب: ایهام میان معنای مستِ گذاره و لایعقل با ویران، که فراوان دارد، همچون:

اگر چه مستی عشقم خراب کرد، ولی　　　اساس هستی من زان خراب آباد است

۱۲۱

۱ شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد
بندهٔ طلعت او باش که آنی دارد

۲ شیوهٔ حور و پری خوب و لطیف است، ولی
خوبی آن است و لطافت که فلانی دارد

۳ چشمهٔ چشم مرا، ای گل خندان، دریاب
که به امّید تو خوش آب روانی دارد

۴ خم ابروی تو در صنعت تیراندازی
بستد از دست هرآن کس که کمانی دارد

۵ گوی خوبی که بَرَد از تو؟ که خورشید آنجا
نه سواریست که در دست عِنانی دارد

۶ دلنشان شد سخنم تا تو قبولش کردی
آری، آری، سخن عشق نشانی دارد

۷ در ره عشق نشد کس به یقین محرم راز
هر کسی بر حَسَب فهمْ گمانی دارد

۸ با خراباتنشینان ز کَرامات مَلاف
هر سخن وقتی و هر نکته مکانی دارد

۹ مرغ زیرک نشود در چمنش نغمه‌سرای
هر بهاری که ز دنباله خزانی دارد

۱۰ مدّعی، گو: لغز و نکته به حافظ مفروش
کلک ما نیز بیانی و زبانی دارد

۱. شاعران متعددی غزل همروال این دارند، چون سعدی، سیف فرغانی، سلمان و کمال خجندی، لیکن به گمان من و بر مبنای سنجشی که کرده‌ام، غزل حافظ شباهتهایی با غزل سعدی دارد:

آن شکرخنده که پرنوش دهانی دارد — نه دل من، که دل خلق جهانی دارد

(غ ۱۷۴)

اما بیشترین همانندی را با این غزل سلمان دارد:

آن‌که زَ ابروی و مژه تیر و کمانی دارد / چشمها کرده سیه قصد جهانی دارد
شاهد آن است که دارد خط سبز و لب لعل / شاهد آن است که این دارد و آنی دارد
ای که گویی که: عنان از نظر دوست متاب / با کسی گوی که در دست عنانی دارد
گر بنالم چو نی، انگشت منه بر حرفم / هرکه زخمی خورد، البته فغانی دارد
گر قلم قصد کند، سر زنشش نتوان کرد / که قلم نیز به هر حال زبانی دارد
باد می‌آید و بر بوی تو جان می‌پاشد / آفرین بر قدمش باد که جانی دارد
هوس گوشهٔ آبی اگرت می‌باشد / گوشهٔ دیدهٔ ما آب روانی دارد...

(دیوان ۱۷۱)

ملاحظه می‌کنید که به نظر می‌رسد حافظ تقریباً در برابر هر بیت سلمان بیتی به همان قافیه گفته و شباهت مضامینْ آن‌قدر آشکار هست که نیاز به توضیح من در یکایک موارد ندارد. مهمتر از اینها این‌که از روال مَطلع حافظ برمی‌آید که حالتی پاسخ‌گونه بر بیت دوم سلمان دارد، این‌که او می‌گوید: شاهد آن است که چنین و چنان دارد، درحالی‌که خواجه معتقد است کسی را که صرفاً حسن صورت دارد نمی‌توان شاهد خواند. جان کلام هم در این تفاوت است، که موردی است بس گویا، که خود به تنهایی می‌تواند توضیح دهد که چرا شاعری البته خوش‌سخن چون سلمان، که حتی پیش از حافظ به شهرت رسیده بود، با ظهور او تا حدود بسیاری در سایه قرار گرفت. تمامی دلایل توفیق یک شعر را نمی‌توان بازگفت، چه به قول خواجه:

بس نکته غیر حسن بباید که تاکسی / مقبول طبع مردم صاحبنظر شود

اما من تنها می‌توانم بگویم که این دو بیت در ظاهر تقریباً دارای عناصری شبیه یکدیگرند؛ هردو نیز در مضمون «آن» (که توضیح خواهد شد) اشتراک دارند، اما فرق فارق در این است که سلمان، نخست حسن صورت (خط سبز و لب لعل) را در نظرگاه جمالشناختیِ خویش برای شاهد ضروری می‌شمارد، و آنگاه «آن» را صرفاً همچون مکمّلی برای زیبایی، آن هم به شکل یک معنای ایهامی (ثانوی) مطرح می‌کند، درحالی‌که حافظ بر آن است که برای شاهد، صِرف عناصر صوری (موی و میان) بسنده نیست، بلکه مهمترین و محوری‌ترین چیز قضا را همان «آن» است که سلمان آن را چون عاملی در کنار دیگر عوامل ضروری شمرده است. درست از همین روی است که بیت سلمان نهایت در حدّ سخنی میانمایه باقی می‌ماند، حال آن‌که بیت حافظ خود به شعار و سرلوحه‌ای برای جمالشناسی بدل می‌شود و به کیمیای

ماندگاری دست می‌یابد. هوش هنری و اندیشهٔ شاعرانه (در کنار اندیشهٔ اصلی یا فلسفهٔ جمال از نظر شاعر) آفرینندهٔ چنین اوجی می‌شود.

و اما من با توجه به مجموعهٔ شباهتها میان غزل حافظ و سلمان و به‌ویژه از آن روی که بیت مذکور نفی و ردّ نظر سلمان است حدس زده‌ام که حافظ شعرش را پس از سلمان سروده و به ایدهٔ او در باب زیبایی پاسخ داده باشد، لیکن در صورتی هم که در واقع امر برعکس بوده باشد، آیا تغییری آنچنانی در نفس قضیه پدید می‌آید؟

آن: ضمیر اشاره در پارسی است برای نشان دادن کیفیتی در زیبارخان که قابل تقریر و بیان و تعریف نیست؛ چیزی که بینندهٔ بهره‌ور از ذوق و شعور و شهود زیبایی، تنها می‌تواند آن را حس کند و سامان توصیف آن با منطق متعارف وجود ندارد. این ساحت خاص از حسن و جمال، چیزی است زاده و افزودهٔ صوفیه و نگرش ویژهٔ آنان به زیبایی، و این نگارنده نخستین نمونه‌های آن را در ادب صوفیه یافته است. این مردمان زیبابین، که در پرستش خداوند بیش از هر چیز بر جمال وجه او و عشق حاصل از مشاهدهٔزیبایی تأکید می‌کردند، ژرفا و گسترشی بی‌سابقه به جمالشناسی بخشیدند و آن را وارد عرصه‌ای تازه از آمیزش زیبایی و معنویت کردند، همچنان‌که در باب زیباییهای انسانی نیز به افقهایی روی آوردند که پیش از آن ناشناخته و نامکشوف بود. آنان با نوعی تقسیم‌بندی ذوقی و اجمالی جمال به دو بُعد حسن و ملاحت، قایل به این شدند که چه بسا چهره‌ای زیبا با برخورداری از اجزا یا مؤلفه‌هایی که یکایک آنها در بالاترین معیارها از حیث نمودهای ویژهٔ زیبایی، و حتی دارای آرمانی‌ترین ترکیب، باشد اما به هنگام مشاهده چندان شور و وجدی برنینگیزد؛ و در برابر، رخساری باشد که اجزای آن دارای معیارهای آرمانی نباشد لیکن ترکیب و کلیت آن شوری در بیننده پدید آورد، او را در خود فروگیرد و غرق در افسونی ناگفتنی سازد. آن را «زیبا» می‌خواندند و این را «ملیح» (نمکین در پارسی). اما از آنجا که ملاحت یا نمک یا نمکینی را هم (که کمابیش شناختهٔ عامه بود) برای توصیف کیفیت مورد نظر خود کافی و جامع نمی‌دیدند، ضمیر «آن» را برای اشاره به چنین مشاهده و شهودی برگزیدند. به نظر می‌رسد این لفظ تک‌هجایی، مختصر و مفید، با وجود ابهامی که در خود داشت، می‌توانست در ضمن دلالت بر همان کیفیت ناگفتنی، آنان را به گونه‌ای از تنگنای عبارت برهاند و رمزی بر احساس و عواطف آنان در مشاهدهٔ این ساحت خاص از جمال باشد، یعنی زبان بی‌زبانی. و اما «آن»، اگرچه به تأیید برترین لغویان پارسی در عصر ما (معین و دهخدا) همان ضمیر اشارهٔ

پارسی است، به گمانم در این مورد بیراه نباشد که از واژهٔ «آن» عربی به معنای لحظه و حال نیز بهره بگیریم تا شاید بتوانیم آن افسون و جذبهٔ موجود در آن را در ظرف یک لحظه یا زمان حال بی‌زمان و جاودانی جای دهیم، همان چیزی که صوفیه خود نیز آن را «حال» یا «حالت» می‌خوانند، یعنی یک آن یا لحظهٔ شهود زیبایی.

در این باره بد نیست بیفزاییم که در متون و منابع سدهٔ چهارم چنین معنایی دیده نمی‌شود. شواهد دهخدا و دیگر واژه‌نامه‌های پارسی بر آن نیز آن‌سوتر از حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم نمی‌رود. بنابراین به نظر می‌رسد تداول آن در اشعار از همین حدود، و به‌ویژه در اشعار سنایی، باشد، یعنی درست از زمان جا افتادن تصوف و عرفان در ادب پارسی، اگرچه ظاهراً پیش از آن در بین صوفیان رایج بوده است. اکنون به برخی نمونه‌ها بنگریم؛ سنایی:

آنچه گفتند صوفیانش «آن»   تویی آن «آن»، علیکَ عینُ الله
(دیوان ۱۰۰۶)

او در بیت زیر نیز آن را اصطلاحی صوفیانه می‌داند و همچنان‌که خواهیم دید دیگران هم آن را معنایی برخاسته از تصوف دانسته‌اند:

«آن» گویم و «آن» چون صوفیانت   نی، نی، که تو پادشاه آنی
(همان ۱۰۳۹)

خاقانی هم «آن» را حاصل امتزاج حسن و ملاحت می‌داند:

تا ملاحت را به حسن آمیخته‌ست   هرکه آن می‌بیند، «آن» می‌خواندش
(دیوان ۶۲۳)

عطار:

آنچه آن را صوفیان گویند «آن»   از جمال خواهرم جویند آن
(مصیبت‌نامه ۳۳۵)

مولانا:

ای محو عشق گشته، جانی و چیز دیگر
ای آنک «آن» تو داری، آنی و چیز دیگر
(کلیات ۳، ۲۰)

سیف فرغانی:

نخواهم بی‌تو مُلک هردو عالم   که بی‌تو هردو عالم «آن» ندارد
(دیوان ۲، ۷۰)

معادل مناسب «آن» در اینجا بیشتر چیزی چون حال، جذابیت و گیرایی است تا ملاحت و نمکینی به معنای متعارف.

امیرحسن «آن» را نمک معنی می‌کند، همچنان‌که خاقانی ترکیب حسن و ملاحت را «آن» نامید:

نمک را صوفیان «آن» نام کردند　　　بحمدِ اللّه که امروز آن تو داری
(دیوان ۵۵۳)

اوحدی، اگرچه لفظ «ملاحت» را ذکر نمی‌کند، اما مرادش ملاحت و شیرینکاری است:

در شگرفان حرکاتیست که آنش خوانند　　　در تو آن هست و دوصد فتنه به آن پیوسته
(دیوان ۳۴۶)

محبوب سلمان هم سراپا (رخسار، اندام و حرکات) «آن» است:

تو سراپا همه آنی و همه آن تواند　　　غرض من همگی آنکه تو آنم باشی
(دیوان ۳۱۰)

و اما دیگر ابیات حافظ در این باره تأکیدی است بر همان ایدهٔ بیت متن. او حاصل علم نظر را «آن» می‌داند:

از بتان «آن» طلب، ار حسن‌شناسی، ای دل　　　کاین کسی گفت که در علم نظر بینا بود

و باز می‌گوید که حسن بدون «آن» کمالی ندارد:

این‌که می‌گویند: «آن» خوشتر ز حسن　　　یار ما این دارد و آن نیز هم

(نیز نک. «حسن ـ ملاحت» در: ح ۸۷/۱.)

طلعت او: قزوینی، سایه و برخی دیگر: طلعت آن؛ خانلری جانب اقدم نسخ را گرفته است و عیب روشی بر ضبط او نمی‌توان گرفت. نیساری مثل قزوینی «آن» را ترجیح داده، درحالی‌که قدیمترین نسخهٔ او (یجـ) هم مثل خانلری «او» دارد. (دفتر دگرسانیها ۱، ۴۴۳ـ۴۴۴) اما، چنان‌که ملاحظه کردید، در مجموع شواهدی که نقل شد (و نیز آنها که به دلیل اختصار نقل نکردم) «آن» آمده، یعنی در آنها دو «آن» (یکی معنای عام و دیگر خاص) در برابر یکدیگر آمده است، و سنتْ حکم بر برتری «آن» می‌دهد. ضمناً پیشتر در سنجش ضبطهای خانلری و قزوینی، مواردی داشته‌ایم که قزوینی بیش از خانلری به چگونگی کاربردها در سنت شعر پارسی اهمیت داده و در ترجیحات متن خود ملحوظ داشته است. محمد جعفر محجوب هم جانب «آن» را گرفته است. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۳۰۰.) اما باز تأکید

می‌کنم که خانلری در این مورد از روش و ضوابط کار خویش عدول نکرده است.

۲. حُور: در عربی جمع اَحْوَر ـ حَوْراء است که افعل وصفی و به ترتیب به معنای مرد و زن سیاه‌چشم است. حَوَر به معنای شدت یافتن سپیدی چشم و سیاهی آن، گردی حدقه، باریکی پلک و سپیدی زدن پیرامون آن است. (لسان‌العرب) این‌که کل چشم سیاه باشد همچون چشم آهو و گاو. (صحاح) اما «حُور» در پارسی معنای مفرد دارد و به «حوران» جمع بسته می‌شود، همچنان‌که سعدی می‌فرماید: حوران بهشتی را دوزخ بود اَعراف... (گلستان ۶۵) گاهی نیز «ی» به آن افزوده و «حوری» گفته می‌شود و جمع آن «حوریان»، چنان که مفرد و جمع آن هردو در این بیت سعدی آمده است:

دمادم حوریان از خلد رضوان مـی‌فرستندت

که: ای حوری انسانی، دمی در باغ رضوان آی

(غ ۴۹۷)

حور یا فرشتهٔ سیاه‌چشم، پاداش مؤمنان نیکوکردار در آن جهان است. این موجود آسمانی به لحاظ ادراک لذتی هرچه تمامتر معمولاً جوان، دست‌ناپسوده، بدون عادت ماهانه و پوشیده در درون خیمه توصیف شده، اگرچه گویا نـه حسّ و جسمیت و جنسیت دارد، و نه از مقولهٔ توهّم و تخیّل است. ی. آ. برتلس در باب منشاءِ تصوّر حور، این را که در اسلام برگرفته از دین یهود باشد، به دلیل عدم تشابه فلسفهٔ آن در این دو دین، رد می‌کند، و نیز این را که مأخوذ از مسیحیت باشد، اما در خصوص تأثیرپذیری اسلام از دین زردشتی و مانوی (که آن هم متأثر از زردشتیگری است) نظر موافق ابراز می‌دارد. او می‌نویسد: جنبهٔ احساسی که در حوریانْ بسیار مشهود است [خلاف حکم پیشگفته که در بسیاری منابع صادر شده ـ م] در مسیحیت عموماً مفهومی ندارد و بی‌معناست، و ما می‌بایست چنین پنداریم که اخبار دریافت شده از مسیحیان درست نبوده و یا مسیحیان آن را به درستی تفهیم نکرده‌اند [...] پس تنها دین زردشت باقی می‌ماند. ای. گلدزیهر در مقالهٔ بسیار درخور نگرش خود، مناسبات اسلام و دین زردشت و این امر را... [سه نقطه از خود کتاب است ـ م] نشان داده است. (تصوف و ادبیات تصوّف ۱۱۱ـ۱۱۲؛ برای اطلاع از کلّ مبحث، نک. همان ۱۱۱ـ۱۳۵، زیر عنوان «حوریان بهشتی».) حوریانْ شکلهای تجلّی نیروهای روحی هستند که روح انسان، پس از پختگی معنوی، با آن وارد گونه‌ای پیوند ازدواج عرفانی می‌شود. (۱۲۳) یا حوریان از دین زرتشت اقتباس شده‌اند و یا تصوف متأخر در زیر تأثیر شدید دین زرتشت قرار گرفته است. هنوز امکان اثبات صحت هریک از این دو نظر وجود ندارد. (۱۲۶)

حور در اشعار فراوان توصیف شده، اما معروفترین شعر عرفانی دربارهٔ آن رباعیی است به نام «حورائیه» که شروح بسیار بر آن نوشته‌اند، و پیشتر نقل شد. (نک. ح ۵۹/۳.)

فلانی: اینجا هم به «ی» نکره است، زیرا یاءِ مجهول فقط با مجهول قافیه می‌شده است. (نک. ح ۱۰۹/۱.)

۳. خواجو:

هر دم که بی‌تو بر لب سرچشمه بگذرم گردد روان ز چشمهٔ چشمم هزار جوی

(دیوان ۷۶۴)

سلمان:

هوس گوشهٔ آبی اگرت می‌باشد گوشهٔ دیدهٔ ما آب روانی دارد

(دیوان ۱۷۱)

۴. می‌گوید: خمیدگیِ (کمان‌گونهٔ) ابروی تو آنچنان تیر نگاه را رها می‌کند که کمان را از دست هر کمانداری می‌ستاند و او را خلع سلاح می‌کند. «دست» احتمالاً به معنای نوبت در تیراندازی یا هر دَور در مسابقهٔ تیراندازی (= رِهان، که شرط‌بندی در تیراندازی یا سواری است) ایهام دارد، یعنی «دست» را از هر تیرانداز برده است، یا چنان‌که در عصر ما نیز مصطلح است: دست را از... گرفته است. در مورد «دست»، خوانش بهتر یا بهنجارتر به زعم بنده به سکون (دستْ) است، اگرچه شاید بتوان آن را ایهام ساختاری نیز گرفت و به کسرهٔ اضافه (دستِ) هم خواند.

بستد از دست: قزوینی: برده از دست؛ قدیمترین نسخ «بستد» دارند. نیساری نیز «بستد» ضبط کرده است. اما می‌توان گفت که ضبط قزوینی یک معنای ایهامی افزون بر خانلری دارد و آن «از دست بردن» (= از خود بردن، از خود بیخود کردن) است، مثلاً در: دوش بیماری چشم تو ببرد از دستم... (۳۰۷/۱) که گمان نمی‌کنم چنین معنایی از «بستد» برآید. «دست بردن» به معنای صریح (و نه ایهامی) نیز دارد:... سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد؟ (۱۲۴/۷) البته بر اختیار «بستد» نمی‌توان ایرادی از جهت روش گرفت، حکم ذوق «جای دیگر نشیند.»

۵. سعدی:

ای که گفتی: مرو اندر پیِ خونخوارهٔ خویش با کسی گوی که در دست عنانی دارد

(غ ۱۷۴)

سیف فرغانی هم همین مضمون را با تکرار لخت دوم دارد: گفته‌ای اسب طلب در

پی من تیز مران / با کسی گوی... (دیوان ۲، ۱۷۵) کمال خجندی هم پخته‌خوارانه بیت سیف را با تکرار لخت دوم به این صورت درمی‌آورد: ای که گفتی ز پَیَش بیش مران اسب هوس... الخ. (دیوان ۱۷۳)

پیداست که حالت گِرد و گوی‌گونهٔ خورشید لحاظ شده، بدین سان که معشوق به طریق تشبیه مضمر همراه با تفضیل به خورشید مانده و در خوبی (=زیبایی، حسن) فروتر از او دانسته شده است. عنان در دست نداشتن خورشید در این مسابقهٔ چوگان زیبایی نیز به دلیل گِردی و غلتان بودن یا نمودن خورشید است. پیداست عنان در کف داشتن لازمهٔ چوگان‌زنی است، اما این معنای ایهامی نیز منظور نظر شاعر بوده که خورشید، با آن‌که خود مظهر زیبایی است، در برابر حسن دلدارْ عنان و زمام اختیار از کف داده است. گفتنی است که خورشید، ماه و گویِ چوگان به دلیل کروی بودنشان در اشعار با تعابیری چون بی‌دست و پا، بی‌سر و پا، سرگردان، بی‌عنان و نظایر اینها آمده‌اند. تعبیر از خورشید به سوار نیز از آن روی است که خورشید در متون ادبی با استعاراتی از قبیل شهسوار گردون، سلطان یکسوارهٔ چرخ و بسیاری دیگر، که معنای سوار دارند، می‌آید. نکتهٔ دیگر این‌که «سوار بی‌عنان» خود می‌تواند پارادوکس انگاشته شود، زیرا «سوار» مجازاً معنای مسلط و چیره دارد، همچنان‌که امروز هم در مورد آدم مسلط می‌گویند «سوار است». (نک. ح ۱۹۰/۷.) در هر حال، بیتی است فشرده، دارای عناصر متعدد و چندین صنعت بدیعی.

۶. دلنشان: صفت مفعولی مرخّم (= دل‌نشانده) در ظاهرِ صفت فاعلی، دقیقاً به معنای دلنشین و دلپذیر، با این تفاوت که «دلنشین» صفت فاعلی مرخّم است. صفات مفعولی نظیر «دلنشان» در پارسی متعدد است، همچون بارهٔ دستکش (=اسب دست‌آموز، که خود «دست‌آموز» هم از این دست است) خانهٔ نوساز (= نوسازیده، نوساخته) جلد زرکوب (= زر کوبیده) و این مورد گویا از نظامی در وصف منذر بن نعمان:

از نهانخانه‌های دوراندیش / بازداده خبر به خاطر خویش
(هفت پیکر ۶۶)

که «دوراندیش» برعکس کاربرد رایج (دور اندیشنده = صفت فاعلی) است، یعنی از زوایای دور اندیشیده شده یا نهفته آگاهی یافته است. دلنشان هم گهگاه به کار رفته است؛ سعدی:

زن خوش‌منش دلنشان‌تر که خوب / که آمیزگاری بپوشد عیوب
(بوستان ۱۶۳)

ای پیک پی‌خجسته، که داری نشان دوست   با ما مگو بجز سخن دلنشان دوست

(غ ۱۰۱)

خود حافظ: بزمگاهی دلنشان چون قصر فردوس برین... (۳۰۳/۴)

نشان: ایهام: الف. نشانه، علامت؛ ب. امضاء، توقیع (به اعتبار «قبول کردن») مثل بیت خواجه:... حُقّهٔ مِهر بدان مُهر و نشان است که بود (۲۰۷/۱) نشان کردن: توقیع کردن بر نامه و مکتوب؛ از مقدّمة‌الادب و الصِّراح من الصحاح، مادّهٔ «و ق ع» و نفائس‌الفنون مقالهٔ اَوْلیٰ، فن پانزدهم در علم استیفاء، ص ۸۸؛ مراد مُهر کردن و علامت گذاردن («امضا کردن» در اصطلاح امروزی) است. (با استفاده از نفثة‌المصدور، «فرهنگ لغات و تعبیرات و کنایات»، به تلخیص) عبارت متن این است: «قلم تا بر کاغد [کذا ـ م] نهاد، قلم در مُلک کشید، و تا نشان کرد، علامت خیر کس ندید.» (همان ۸۳)

این بیت سنایی (هم دربارهٔ شعر و سخن شاعر) با وجود تفاوتهای آشکار شکلی، دقیقاً همین محتوی را بازمی‌گوید:

ور داغ سنایی ننهادی صفت او   کَی خلق چنین شُغبهٔ گفتار منستی؟

(دیوان ۱۰۲۵)

(شُغبه: فریفته، شیفته) در اینجا «داغ» جایگزین «نشان» است. می‌گوید: اگر سخن من نشان او (محبوب) را نمی‌داشت، این سان بر مردم اثر نمی‌نهاد و در دلشان نمی‌نشست.

۷. امیرحسن دهلوی:

هریکی از ورقی عشق فروخواند و نشد   به حقیقت کسی از سرّ حقیقت آگاه

(دیوان ۳۳۵)

۸. کَرامات: آگاهی از چگونگی دید و داوری حافظ در این باره در چهارچوب تفکرات او در باب تصوّف اهمیتی خاص دارد. توضیحات آتی تابع این ضرورت است.

کَرامت: عربی کَرامة: در لغتْ اسم از مصدر «کَرَم»، و در اصل معنای تازی: سرپوشی که بر روی حُبّ (سبوی بزرگ) گذارند. (صحاح) بزرگی و ارجمندی (منتهی‌الارب) بزرگی ورزیدن، جوانمرد گردیدن (معین) اسم مأخوذ از تازی: سخاوت و جوانمردی و نواخت و احسان و بزرگواری و بخشندگی (نفیسی) و اما در اصطلاح (به‌ویژه تصوف) عبارت است از کار خارق عادت، اعجاز، معجزه، ظهور امر خارق عادت از شخصی، غیر مقارن با دعوی نبوت. پس آنچه مقرون به ایمان و عمل صالح

نباشد استدراج [= فریب شیطان، همچنان‌که جرجانی خود آن را چنین تعریف کرده ـ م] است و آنچه مقرون با دعوی نبوت باشد معجزه است. تعریفات جرجانی (دهخدا) ابونصر سرّاج تعریفی مختصر و مفید دارد: آیات از خدا، معجزات از انبیا، و کرامات از اولیاست. (اللمع ۳۹۰) احمدعلی رجایی در پژوهش سودمند خویش در این باره تعاریف و توضیحات ضروری را به دست می‌دهد، از جمله این‌که به نظر صوفیه کرامات می‌تواند از غیر پیغمبران نیز سر بزند، همچنان‌که، به استناد آیهٔ ۳۷ از سورهٔ آل عمران، غذای روزانهٔ مریم در محراب هر روز به او می‌رسید، درحالی‌که او پیغمبر نبود. یا یکی از همراهان سلیمان تخت بلقیس را در چشم به هم زدنی نزد سلیمان آورد، بی‌این‌که آن همراه خود پیمبر بوده باشد، و نظایر اینها. (نک. فرهنگ اشعار حافظ ۵۶۰.) در تفاوتهای کرامات با معجزات: انبیا مأمور به اظهار معجزهٔ خویش‌اند و اگر چنین نکنند خلاف امر حق عمل کرده‌اند، اما اولیا اگر کرامات را برای افزایش مقام خود آشکار کنند خلاف کرده‌اند، چه ایشان مکلّف به کتمان کرامات‌اند. انبیا معجزه را برای نرم کردن دل مشرکان به کار می‌برند، ولی اولیا کرامات را برای اطمینان دل و آرامش نفس خویش لازم دارند تا بر جوع و هر دشواری دیگری شکیبا بمانند و شک و تزلزل به دل ایشان راه نیابد. هرچه معجزهٔ پیمغبری بیشتر باشد نشانهٔ برتری و قوّت قلب او بر حقانیت خویش است، و حال آن‌که هرچه بر کرامات اولیا افزوده می‌شود، بیم و تردید و تشویش ایشان فزونی می‌یابد، و بیم دارند که مبادا این کرامات مکر خَفیّ و استدراج [پیشگفته ـ م] و مخرقه باشد. به هر حال مشایخ بزرگ صوفیه، کرامات را لازمهٔ ولی بودن نمی‌دانستند و اهمیت چندانی برای آن قایل نبوده و در صورت بهره‌مندی از آن در کتمانش می‌کوشیده‌اند، مگر آن‌که بدون قصدی از آنان ظاهر شود. (همان ۵۶۷ـ۵۶۸) در باب وجهه یا توجیه علمی کرامات، گفتنی است که با ورود افراد نااهل در دستگاه تصوف، اسناد امور موهوم و خلاف علم و عقل به پیر از سوی فریبکارانِ نام و نان‌اندیش معمول گردید. رجایی از قاسم غنی (که او را صاحب صلاحیت علمی و ادبی، هردو، می‌داند) نقل می‌کند که: باید بین آنچه به حکم عقل و علم و منطق و قوانین طبیعی به صراحت ممتنع است، با چیزهایی که ممکن و دارای توجیه و توضیح علمی است، مثل برخی کرامات اولیا که از نظرگاه معرفةالنّفس محرز است، همچون معالجه به مدد عقیده و ایمان و تلقین و تصرف در اراده و غیره، فرق نهاد. (همان ۵۷۱ به بعد)

معتزله و اشاعره در این باره اختلاف رأی داشته‌اند. اهل اعتزال هرگونه اعجاز و

کرامات را به فحوای آیات فراوان، از جمله: قُلْ لایَعلَمُ مَنْ فِی السّمواتِ و الارضِ الغَیبَ اِلَّا اللهُ (نمل ۶۵) جز برای رسولان خدا روا و ممکن نمی‌دانستند، لیکن اشعریان (و از جمله عرفا) قول معتزله را رد کرده، معتقد بودند هرآن‌که به مدد مجاهده و ریاضت از کدورت و وساوس نفس رها شده باشد قادر به اعجاز است. از ابوسعید ابوالخیر منقول است که در ردّ عقیدهٔ معتزله می‌گوید: «و به نزدیک اهل حقیقت قاعده‌ای مُطَّرد است که علم را به علم بدانند و عقل را به عقل بشناسند و لطافت روح و نتائج انوار و آثار وی را با صفاءِ روح دریابند [...] هرکه به شُبهتی از جمال علومْ محجوب و به سَهْوتی [= حجاب و حایلی ـ م] از صفاءِ روح محروم بود، او را به معرفت این کیفیت راه نبود، چنانک اگر بزرگان جهان به عباراتی شافی و بیانی کامل خواهند که نابینا را صفت خُرشید معلوم کنند جز عبارتی مطلق و اعتقادی به تقلید نصیب وی نباشد.» نتیجه و خلاصه: «چون حواس آرام گیرد و باطن از وسوسه و هواجس خالی شود روح به عالم علوی سفر کند و کارهایی که هنوز از ارواح ملائکه به عالم سفلی نپیوسته باشد ببیند و از آن به وقت بیداری خبر بازدهد.» (حالات و سخنان ۵۷) اما ملامتیه از بن منکر و مخالف کرامات و دعوی اظهار آن‌اند، زیرا اساساً نفس را دارای وجودی حقیقی نمی‌دانند و برای آن صفتی چون اراده و اختیار و قدرت عمل قایل نیستند تا بر اثر آن چیزی از جمله کرامات و کمالات را به ظهور برساند. اراده تنها از آن خداست و لذا هیچ عمل و حالی که در آن عنصر اختیار و ارادهٔ آدمی دخالت کند نمی‌تواند خالص باشد، مگر آنگاه که آن عمل و حالت را خداوند بدون اختیار و ارادهٔ عبد در وجود وی بگذارد. کرامات هم از همین مقوله است. (ابوالعلاءِ عفیفی، ملامتیه، صوفیه و فتوّت ۹۴ـ۹۵) ابونصر سرّاج فصلی مفصل دربارهٔ کرامات، کیفیات و شرایط آن دارد. (اللُمع ۳۹۰ـ۴۰۸) او از قول سهل بن عبدالله تستری، نخست فحوای این حدیث را که: هرکس چهل روز با صداقت و اخلاص زهد ورزد او را کرامات از جانب خدای ظاهر شود بازمی‌گوید، که بیانگر اعتقاد سهل به کرامات است، لیکن بر آن است که غرض اولیا از کراماتی که حق از طریق ایشان ظاهر می‌کند تربیت و تأدیب و تهذیب نفوس است. (همان ۳۹۴) نیز آیات و کراماتْ چیزی نیستند که در زمان خاصی منقضی شوند، لیکن بزرگترین کرامات آن است که خُلقی ناپسند را به مدد اخلاق خویش بدل به خوی پسندیده کنی. (۴۰۰) و این همان عقیده‌ای است که بزرگترین مشایخ تصوّف بارها ابراز داشته‌اند و هرگونه کراماتی را که جز بر بنیان مذکور باشد حقّه و مخرقهٔ خرقه‌پوشان ریایی خوانده‌اند. سخن

ابوسعید بس مشهور است: «شیخ را گفتند: فلان کس بر روی آب می‌رود. گفت: بَزَغی و صعوه‌ای نیز برود. گفتند: فلان کس در یک لحظه از شهری به شهری می‌شود. شیخ گفت: شیطان نیز در یک نفَس از مشرق به مغرب می‌شود. این چیزها را بس قیمتی نیست. مرد آن بود که در میان خلق بنشیند و برخیزد و بخسبد و بخورد و در میان بازار در میان خلق ستد و داد کند و با خلق بیامیزد و یک لحظه به دل از خدای غافل نباشد.» (اسرارالتوحید ۱، ۱۹۹) اما شگفتا که یکی از مریدان ابوسعید، شیخ عبدالصمد، نظیر همان کراماتی را که او نفی و رد کرده به وی منسوب داشته است: «بیشتر اوقات که شیخ ما، درین حالت به سرخس می‌شدی، در هوا معلّق می‌رفتی، در میان آسمان و زمین. ولیکن جز ارباب بصیرت ندیدندی.» (همان ۳۲) و اما نظیر سخن ابوسعید به چند عارف دیگر هم منسوب شده است، از جمله به بایزید بسطامی (تذکرةالاولیاء ۱، ۱۶۹ـ۱۷۰) یا به ابوالخیر اقطع (رسائل خواجه عبدالله انصاری ۱۸۳). شمس تبریزی آن را از قول بایزید نقل می‌کند. (مقالات ۱۹۷) هجویری اظهار کرامات را به شرط احراز صحت تکلیف بر ولی جایز می‌داند، و شروط و مصادیق آن را نیز بیان می‌دارد. (کشف ۲۷۶ـ۳۰۳) البته این سخن نغز را هم دارد: «مرید را همّت آنک کرامات یابد، و کامل را همت آنک مُکرِم یابد.» (۳۷۵) آیا کرامات اساساً بر دست آدم باطل و ناراست ظاهر می‌شود؟ پاسخ قشیری منفی است: «اگر اندر دعوی کاذب بود او را کرامت نبود، که اگر چنین بودی فرق نبودی میان راستگوی و دروغگوی.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۶۲۳) او معتقد است کرامات گاه با اراده و اختیار صاحب آن است و گاه بدون اختیار، اگرچه بر آن است که ولی نباید پشتگرم به کرامات و دل‌مشغول بدان باشد: «بدانک ولی پشت به کرامات بازنگذارد و باز آن [= به آن ـ م] ننگرد.» (۶۲۸) پیر هرات وقع و تمکینی به کرامات نمی‌نهد و سخنانی روشنگر در این باب دارد: «بدان که کرامت‌فروشی درین کوی چون قلّابی بود در توی بازار اهل دنیا.» (رسائل ۹۹)» کرامت‌دار بسیار است؛ کرامت بین، عزیز؛ کرامت شناس، عزیز. این قوم همه کرامات گم کردند در یاد کریم [...] این قوم کرامت قبول نمی‌کنند، چگونه پیدا کنند؟ [= اظهار کنند ـ م] کرامت‌فروش و کرامت‌خر قوم دیگراند، اینان از آن کویِ برتر و بالاترانند. نُقْل اطفال را دهند، گوهر درد این کار به هر طفل کی دهند؟» (۱۵۴ـ۱۵۵) یوسف بن ایوب همدانی، از مشایخ بزرگ، نیز کرامات را خیالاتی می‌داند که «اطفال» طریقت را با آن بار می‌آورند: تِلکَ خَیالاتٌ تُربّیٰ بِها اطفالُ الطّریقة. جواهرالاسرار، طبع لکناهو، ص ۱۲۵، نقل از فروزانفر، شرح مثنوی ۱، ۶۹) شیخ احمد جام کرامات از نوع مطلوب

ناا‌هلان را «مخرقه»، برگرفته از «خرقه»، می‌داند: «مخرقه از خرقه گرفته‌اند. خرقه از آن گویند که سوراخ دارد و پاره پاره باشد؛ و دیگر دروغ و فرابافته را مخرقه گویند [...] از آن گویند که از هرجای فراهم آرند: پاره‌ای از سِحر، و پاره‌ای از دروغ، و پاره‌ای از خود، و پاره‌ای از سبک‌دستی و پاره‌ای از افسون.» (انس‌التائبین ۲۸۰) او کرامات را نخست بر دو گونه می‌داند: کرامات اولیا و کرامات بیگانگان. آنگاه هرکدام را بر پنج قسم بخش می‌کند؛ کرامات اولیا: فضلی، کسبی، غرور، مکافات و حقیقی. فضلی آن است که از غیب به ظهور می‌رسد و ابدی است. کسبی با قوّهٔ مجاهده و مقهور کردن نفس و هویٰ حاصل می‌شود، و همچنان‌که به طریق اکتساب حاصل شده، با کسبِ کمترین خلل هم زایل می‌شود. کرامت غرور این‌که صاحبش وقتی در دل می‌نگرد، در آن گنج حکمت نبیند. مکافاتی این‌که صاحب آن پارسا و مخلص باشد، لیکن با وجود عزّ و تنعمْ هیچ چیز از نان و مال و فرزند در راه حق نفقه نکند و تن در عبادت لاغر نسازد. و حقیقی این‌که آن را هیچ پیوند و پشتگرمی از هیچ چیز و هیچ جا بجز سبقت ازلی نباشد، و کسی را پیش از خلقتْ سزامند خلعت ابدی کند، همچنان‌که رسول اکرم (ص) فرمود: کُنتُ نبیّاً و آدمُ بینَ الماءِ و الطّین. اما کرامات بیگانگان را نیز پنج می‌داند: مخرقه، مکافات کار، شیطانی، ضلالت و وهم، که جملگی مجازی و از مقولهٔ گمراهی و پندار است، مثل سحر ساحران فرعون. (تفصیل آنها تمامت باب نوزدهم را از ۲۴۰ تا ۲۹۰ در بر می‌گیرد.) شیخ اشراق کرامات را چنین توجیه و تعلیل می‌کند: «چون نفوس قدسیِ نبوی به درجهٔ کمال و قدرت و قوّت و شرف تا بدین حد رسد که ما یاد کردیم، آنگاه مناسب شود در جوهریّت و مجاورت با آن نفوس و شدّت اتصال به عالم ملکوت، به بعضی اثرها به ایشان ماننده گردد تا آن قوّت فاعلی که در ایشان است در این نفوس نیز پدید آید. و قوّت انفعالی، خود در ارضیات حاصل باشد، به تأثیر ایشان صورت از هیولیٰ برود صورت دیگر حاصل آید، و این آثار طبیعی که گفتیم در این عالَم ظاهر گردد. و به وجود ایشان بسیار خیر و مصالح و نظام در امور پدید آید و ظلم و فساد و شُرور ناچیز گردد، و این اصلی است و قانونی مر دانستن معجزات انبیاء و کرامات اولیاء را.» («یزدان‌شناخت»، مجموعهٔ آثار فارسی ۴۴۹) حجاب کرامات فقط از آنِ ناراستان نیست. نجم رازی از «روندگان صادق و طالبان عاشق» یاد می‌کند که از جام کرامات چنان مست شدند که «در مستی عُجب و غرور افتادند و هرگز روی هشیاری و بیداری ندیدند [...] در حُجُب "اصحابُ الکَراماتِ کُلُّهُمْ محجوبون" بماندند [...] روی از حق بگرداندند و فرا خَلق آوردند.»

(مرصاد ۲۲۰) مولانا نیز بر آن است که: «کرامات آن باشد که ترا از حال دون به حال عالی آرد.» (فیه ما فیه ۱۱۸) عزیز نسفی در همهٔ آثارش از حبّ ریاست و قدرت‌طلبی شیوخ انتقاد می‌کند و «کاملان آزاد» را کسانی می‌داند که حتی «ترک شیخی و پیشوایی هم کردند، آزاد و فارغ شدند.» (مقصد اقصی ۲۱۹) کرامات در وجه منفی آن خاستگاهی بجز ریاستجویی برخی شیوخ ندارد. یحیی باخرزی معتقد است: خداوند به برترین بندگان خویش نه کرامات بلکه یقین صِرف می‌بخشد، اما به افراد فروتر از آنان قدرت کشف و کرامت می‌بخشد تا به مدد آن به یقین دست یابند. «اما صورت آن کرامت و کشف [...] بیگانگان و بیدینان را هم می‌دهد، لکن در حق ایشان مکر و استدراج است تا نپندارند که حسن حالی دارند.» (فصوص‌الآداب ۳۰۹) نظیر همین قول را عزّالدین محمود کاشانی دارد. (مصباح‌الهدایة ۴۴) سرانجام، داراشکوه سخنی نغز و شطح‌گونه از ذوالنّون مصری نقل می‌کند: «ذوالنون را پرسیدند که مخفی‌ترین آنچه بنده را به آن فریفته گردانند چیست؟ گفت: لطف بی‌حد و بسیاریِ کرامات و ظهور خوارق، که اینها همه خودبینی می‌آرد، و خودبینی با خدابینی نسازد.» (حسنات‌العارفین ۹)

و اما غزل پارسی عرصه‌ای است برای مضامین فراوان (اغلب منفی و تنقیدآمیز) دربارهٔ کرامات، که بد نیست جهت تکمیل توضیحاتْ نمونه‌هایی را از آنها نقل کنیم. اینجا نیز باید از سنایی آغازید، که نفس خویش را بدین گونه در معرض نقد قرار می‌دهد:

آن‌که همی دعوی بر هر کسی	روز و شب از کوی کرامات کرد
(دیوان ۱۲۹)

پیر عطار در حال مستی عشقْ بر کرامات پشت پای می‌زند:

دین داشت و کرامات، به یک جرعه می عشق
بیخود شد و از دین و کرامات برآمد
(دیوان ۲۴۰)

بسی تأمل‌انگیز است که کرامات را «زهرنمایی» به دیگران می‌خواند:

ما دُردفروش هر خراباتیم	نی زهرنمای هر کراماتیم
(همان ۴۱۲)

مولانا عقایدی ثابت در این باره دارد: عشق و جمال که آمد، باید کمِ کرامات گرفت. همنشین شمس باید هم این گونه بیندیشد:

پیش از تو بسی شیدا، می جست کرامتها
چون دید رخ ساقی، بفروخت کرامت را
(کلیات ۱، ۵۴)

کرامت از باب نشانه است؛ وقتی مشاهده دست دهد، کرامت به چه کار می‌آید؟:

چون گشت عیان، مجو کرامت / کز بهر نشان بود کرامات
(همان ۲۲۴)

سعدی حکایت مشهور «پیری از فاریاب» را به نشانهٔ باور به امکان تحقّق کرامات نقل می‌کند که «بگسترد سجّاده بر روی آب... الخ». (بوستان ۱۰۹) اما جز در این مورد معمولاً نظری منفی دارد:

عشق غالب شد و از گوشه‌نشینان صلاح / نام مستوری و ناموس کرامت برخاست
(غ ۵۰)

اوحدی «کرامات بافتن» به کار می‌برد، که خود به یک اصطلاح بدل شده است؛ به شیخ ریاکار:

با اوحدی مباف کرامات خود، که هیچ / کاری نمی‌رود ز بباش و مباش تو
(دیوان ۳۳۶)

شاه داعی شیرازی (سدهٔ نهم) هم از «کرامت بافتن» حرف می‌زند:

قدح مرتضی علی داری / مشرب مرتضی علیّت کجاست؟
گر ببافی کرامتی به گزاف / صورت و معنی ولیّت کجاست؟
(دیوان ۲، ۵۴۱)

در حافظ، کرامات و کرامت (در معنای مصطلح) منفی است، همچون:

چندان که زدم لاف کرامات و مقامات / هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد
شرممان باد ز پشمینهٔ آلودهٔ خویش / گر بدین فضل و کرم نام کرامات بریم

که آن را در بحث ایهام از ابیات «دوضعلی» خوانده‌ام. در یک ضلع، کرامات کاملاً منفی است، اما در ضلع دیگر کرامات مثبت است اما شیوخ عصر شایستهٔ حتی نام بردن از آن نیستند، چه رسد به ادعای خود آن. (ج ۱، ۶۷۲)

اصل سخن و پیام بیت متن هم در اخلاق است، اخلاق عارفانه و عارف‌ساز. کرامات در اخلاقِ برآمده از عشق و شور و مستی و بیخویشی است که در خراباتنشینی جمع آمده است، یعنی مجمع ملکات و کرامات. با چنین آیین و آرمانی دیگر چه جایی برای کرامات ادعایی یا همان کرامت‌فروشی شیوخ خانقاهی باقی می‌ماند؟

لخت دوم در امثال به نام حافظ ثبت شده است. (دهخدا، امثال و حکم ۴، ۱۹۳۰؛ البته به جای «وقتی» آمده: جایی.) «به تازی گویند: لِکُلِّ مَقامٍ مقالٌ. و در پارسی گفته‌اند: هر سخنی را جایی هست، و قرآن می‌فرماید: لِکلِّ نَبَأٍ مُستقرٌ.» (قرة‌العین ۵۴)

۹. پیامی ژرف دارد: «هرچه نپاید، دلبستگی را نشاید.» (گلستان ۵۴) باید در پی جاودانگی بود، و نه آنچه دمی و زمانی هست و دمی و زمانی نه. (البته دلبستگی به حسن گل و عشق به انسان از این قاعده بیرون است، زیرا دل سپردن به روح زیبایی و مهر است، و نه به گلی گذرا و جانداری میرا.) هم بر این پایه است که می‌گوید: مجو درستی عهد از جهان سست‌نهاد...، یا:... غمخوار خویش باش، غم روزگار چیست؟ یا:... که بر گل اعتمادی نیست ور حسن جهان دارد، یا: خاطر به دست تفرقه دادن نه زیرکیست.

نشود در چمنش نغمه‌سرای: قزوینی: نزند در چمنش پرده‌سرای، که مفید سراپرده برافراختن در چمنی گذران است که بی‌برگیِ خزان در پی دارد، اگرچه می‌توان در آن به ایهامی صرفاً تزئینی یا لغوی در «پرده» (=نغمه یا مقام) و سرودن در جزءِ «سرای» قایل شد. نیساری: نشود در چمنش پرده‌سرای، که می‌گوید: هیچ بلبل هشیاری در چنین چمنی فارغبالانه به اصطلاح بلبلی یا دلی دلی نمی‌کند، و طبعاً ایهامی هم ندارد، چون «پرده‌سرای شدن» در معنای خود لفظ به کار رفته، و کلّ عبارتْ کنایه از دل خوش کردن به چیزی ناپایدار است. این ضبط، مشابه خانلری است. البته حافظ «سراپرده» (مقلوب «پرده‌سرایِ» قزوینی) را برای گل به کار برده است:

این تطاول که کشید از غم هجران بلبل تا سراپردهٔ گل نعره‌زنان خواهد شد

۱۰. به مدّعی بگو: پیش غازی و معلق‌بازی؟ پیش حافظ و نکته‌فروشی؟ بر بساط نکته‌دانان خودفروشی شرط نیست... (۲۸۱/۸) نیز از زبان معشوق: گفت: حافظ، لغز و نکته به یاران مفروش... (۴۱۴/۹)

مدعی کیست؟ آیا فرضی یا خیالی است یا واقعی و متعیّن؟ نمی‌دانیم. شاید بتوان از میان دو شاعری که همزمان حافظ‌اند و غزل همروال این دارند، یعنی سلمان و کمال خجندی، یکی را طرف خطاب فرض کرد. سلمان به دلیل شباهتهای یاد شده در مضامین، یا کمال از این روی که همواره حسّ رقابت و همچشمی با خواجه داشته است. البته ذکر یک مدّعی فرضی هم که بتواند بهانه‌ای برای خودستایی شاعر باشد، امری رایج بوده است.

۱۲۲

۱ جان بی جمال جانان، میل جهان ندارد
وان کس که این ندارد، حقّا که جان ندارد

۲ با هیچ کس نشانی زان دلستان ندیدم
یا من خبر ندارم، یا او نشان ندارد

۳ هر شبنمی درین ره، صد بحر آتشین است
دردا که این معمّا شرح و بیان ندارد

۴ سر منزل فَراغت نتوان ز دست دادن
ای ساربان، فروکَش، کاین ره کَران ندارد

۵ ذوقی چُنان ندارد، بی‌دوست زندگانی
بی‌دوست زندگانی، ذوقی چنان ندارد

۶ چنگ خمیده‌قامت، می‌خواندت به عِشرت
بشنو، که پند پیران هیچت زیان ندارد

۷ احوال گنج قارون، کَایّام داد بر باد
با غنچه بازگویید تا زر نِهان ندارد

۸ کس در جهان ندارد یک بنده همچو حافظ
زیراکه چون تو شاهی، کس در جهان ندارد

۱. سنایی:

دل بی لَطَفِ تو جان ندارد   جان بی تو سر جهان ندارد
(دیوان ۱۱۶)

خواجو:

جان بی جمال جانان، پیوند جان نجوید   چیزی که دل نخواهد، با جان چه کار دارد؟
(دیوان ۶۶۴)

ملاحظه می‌کنید که، گذشته از اشتراک الفاظ، واج‌آرایی حافظ هم دقیقاً مشابه آن است، و خواجو در برابر ۴ بار تکرار واج «ج» در لخت نخستِ حافظ، ۵ بار دارد.

عماد فقیه:

مه با فروغ رویش، نوری چنان نـدارد　　　گل تازه است و او هم با رویش آن ندارد

(دیوان ۱۲۹)

بیت حافظ از نظر محتوایی در مایه‌های بیت معروف سعدی است: به جهان خرّم از آنم که جهان خرّم ازوست... اما از نظر شکلی، سعدی سخن به طریق ایجابی (جهان با دوست) گفته، ولی حافظ به صورت سلبی (جهان بدون جانان) همچنان‌که در بیت ۵ نیز به همین صورت است.

جان ندارد: قزوینی و سایه: آن ندارد، که «آن» مطابق این ضبط همان کیفیت ناگفتنیِ موجود در شاهدان و زیبایان است. (نک. ح ۱۲۱/۱.) نیساری در دفتر دگرسانیها مثل خانلری است و مطابق با اقدم نُسخ، اما به گمانم سنّت شعری در برابر «این» حکم بر برتری «آن» بدهد.

۲. خواجه عبدالله:

ای در تو عِیانها و نشانها همه هیچ　　　پندار و یقینها و گمانها همه هیچ

از ذات تـو مـطلقاً نشـان نـتوان داد　　　کانجا که تویی، بوَد نشانها همه هیچ

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۱۸)

عطار:

جـملهٔ عـالَم بـه تـو بـینم عـیان　　　وز تـو در عـالم نـمی‌بینم نشـان

هـر کسـی از تـو نشـانی داد بـاز　　　خود نشان نیست از تو، ای دانای راز

(منطق‌الطیر ۹)

عراقی با دریغ آرزو می‌کند که کاش «او» وجودی (= نشانی) در جهان می‌داشت:

در پی سیمرغ وصلش عالَمی دلخسته‌اند　　　بودی او را در همه عالم وجودی کاشکی

(کلیات ۲۸۷)

عماد فقیه در غزلی که مطلع آن نقل شد، بیتی نزدیک به حافظ دارد:

من باری از دهانش هرگز نشان ندیدم　　　یا من بصر ندارم، یـا او دهـان نـدارد

تفاوت در این است که بیت عماد گرایش به مضمون شاعرانه دارد، حال آن‌که در بیان حافظ محتوای پرسش آشکارتر و مستقیم‌تر است. خواجه پرسش و سرگشتگی را بدین گونه نیز طرح کرده است:

مُردم ز اشتیاق و درین پرده راه نیست　　　یا هست و پرده‌دار نشـانم نـمی‌دهد

حافظ ابیات فراوان در معنای مذکور و بیانگر نومیدی از امکان لقا یا وصال در این جهان دارد. (نک. ح ۱۹۱/۳.)

۳. حافظ بیکرانگی عشق و استغنا و کبریای ناگفتنی آن را در این بیت هم با قیاس شبنم و بحر بازمی‌گوید:

گریهٔ حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق؟ کاندرین طوفان نماید هفت دریا شبنمی

شبنم: در شعر پارسی، گذشته از لطافت، پاکی و زلالی (مثل:... که همچو قطره که بر برگ گل چکد پاکی، ۴۵۲/۴) مظهر خُردی و حقارت است، چنان‌که در بیت متن در مورد عشق، با نفی این معنی، هر قطرهٔ به ظاهر کوچک آن برابر با صد دریای آتشین خوانده می‌شود، ضمن این‌که شاعر ایهام تضادی میان این قطرهٔ آب خنک و حرارت آتش ایجاد کرده است. صفت بارز دیگر شبنم در شعر، فروتنی و افتادگی آن است، لیکن قضا را به دلیل همین افتادگی است که چنان جایگاه والایی می‌یابد که خورشید آن را به آسمان می‌برد (حسن تعلیل از بخار و متصاعد شدن آن بر اثر تابش خورشید) و این خورشید همان آفتاب مهر و محبت است:

چو شبنم بیفتاد مسکین و خُرد به مِهر آسمانش به عیّوق برد

(بوستان ۱۲۹)

چون شبنم اوفتاده بُدم پیش آفتاب مهرم به جان رسید و به عیّوق برشدم

(سعدی، غ ۳۷۴)

تا شبنم افتاده بر افلاک برآید خورشید جهانتاب فروهِشته رسنها

(دیوان صائب ۱،۲،۴۰۲)

بنابراین در بیت متن و نظایر آن باید برای شبنم جایگاهی میان خردترین و بزرگترین یا حقیرترین و عظیمترین (هرکدام به اعتباری که ذکر گردید) قایل شد. در بیت دیگر حافظ، در قیاس عقل با عشق، شبنم مظهر کوچکی و بی‌ارجی است:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق چو شبنمیست که بر بحر می‌کشد رقمی

۴. فَراغت: این واژه (و نیز فَراغ) در زبان پارسی به معنای آسودگی، آسایش، آسودگی یافتن و جمعیت خاطر یافتن است، درحالی‌که «فراغة» و «فَراغ» در تازی معنایی دیگر دارد: وَ قَد فَرُغَ الفَرَسُ فراغةً = اسب گام بلند برداشت. فَرَسٌ فَریغ = واسِعُ‌المَشْی (لسان‌العرب، تنها مثال برای «فراغة» در آن همین است.) فَرُغَ یفرُغُ فراغةً = بی‌تاب و ناآرام شد. (منجد) فراغت: در لغت عربی به معنی اضطراب است. (معین) که عکس معنای معمول در پارسی است. فراغة: ناشکیبایی (منتهی‌الارب) در المصادر زوزنی «فراغة» ذکر نشده و فقط «فَراغ» آمده است. بنا بر این، فراغ و فراغت را از یک نظرگاه می‌توان واژه‌هایی پارسی‌شده انگاشت؛ ابوسعید، از زبان آهو: «آمده‌ام تا خود

را فدای اصحابنا کنم تا فراغت دل شما حاصل شود.» (اسرارالتوحید ۱، ۱۸۳) جالب توجه این‌که ابوسعید «فراغة» را به همین معنای رایج در پارسی در جمله‌ای عربی هم به کار برده است: «شیخ ما گفت: اَرَدْنا فَراغةَ القلبِ بِالکُلّیّةِ مِنْ رُؤْیَةِ المِنَّةِ...» (همان ۴۴) اما شمس به نظر می‌رسد «فراغت» را در ضمن پارسی به معنای اولیهٔ عربی (= اضطراب و دغدغه) به کار برده (یعنی عکس کاری که ابوسعید کرده است): «خانقاه ساخته است جهت چنین قوم، نه چنین اهل خانقاه که از غم لوتْ فراغت او ندارند.» (مقالات ۶۷۴) نصرالله منشی، به معنای آسودگی: «اکنون چیزی اندیشیده‌ام که ترا دران فراغت و ما را امن و راحت باشد.» (کلیله ۸۶) عنصری:

عشّاق زمانه را فراغت داده‌ست — روی تو ز دیگران و خوی تو ز تو

(دیوان ۱۹۴)

مسعود سعد:

همه فراغت او آن‌که گرم خفتی شب — همه تنعم او آن‌که سیر خوردی نان

(دیوان ۱، ۵۳۱)

فروکَش: فعل پیشوندی از مصدر «فروکشیدن»؛ در منابع لغوی توضیحی دربارهٔ آن داده نشده که اصل و ساخت آن چگونه بوده است. در دهخدا هم فقط بیت حافظ به شاهد آن آمده است. به گمان این نگارنده، محتمل است که دارای مفعولی محذوف، مثل بار، رحل، رخت و غیره بوده، مثلاً: بار یا رخت را فروکَش (= فرود آور، پایین بکش) و یا خود مَرکب و چهارپا را فرود آور یا بخوابان، چنان‌که در هنگام قصد استراحت یا اقامت چنین می‌کرده‌اند. فروکشیدن = به زمین گذاردن: «بفرمود که آن قاذقان [= دیگ بزرگ ـ م] را فروکشیدند.» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۲۷۲) که در حافظ شاید از همین دست (منتها در مورد بار یا بارکش) بوده باشد. حافظ در بیتی دیگر «فروکش کردن» دارد: دل گفت: فروکش کنم این شهر به بویش... (نک. ح ۲/ ۲۱۰، که در آنجا بیتی از عبید به شاهد آمده است.)

۵. ذَوق: مزه، طعم، لذّت، خوشی (دهخدا) به گمان من معادلهایی چون لطف، شور و حال، و جذّابیت در اینجا مناسب می‌افتد.

بیت دارای صنعت لفظی ردّ الصدر عَلَی العجُز است، و یادآور بیت معروف: دلبر جانان من، برده دل و جان من... الخ.

۶. چنگ خمیده قامت: دستهٔ چنگ خمیده و دارای زاویه‌ای نزدیک به قائمه است، و از این روی پیران خمیده‌بالا را از دیرباز بدان ماننده کرده‌اند. چنگ هم پیری

است اندرزگو، لیکن اندرز وی چیزی بجز آوای چنگ نیست، یعنی دعوت به شادی، عیش و طرب؛ سوزنی:

پیران چنگ‌پشت و جـوانـان چـنگ‌زلف　　　در چنگ جام باده و در گوش بانگ چنگ
(دیوان ۲۳۲)

کمال خجندی:

چنگت خبر از راه طرب داد و ز پـیران　　　بشنو سخن راست، مبین پشتِ بِخم را
(دیوان ۱۶)

که همان مضمون حافظ است، لیکن کمال، کـه کـار شـعرش اغـلب بـه ایـهامبارگی مـی‌کشد، کـوشیده است تـا بـا ایـهام در «راه» (= نـغمه) و «راست» (مـقام مـعروف، راست‌پنجگاه امروز) آن را هرچه غلیظ‌تر کند.

خود خواجه، در بیتی مشابه:

مَی ده، که سر به گوش من آورد چنگ و گفت:
خـوش بگـذران و بشـنو ازیـن پـیر مـنحنی

در بیت دیگر، چنگ همان پیر پندگوی (بدون ذکر «پیر») است که «در پرده» (ایهام به سخن پوشیده و رمزآمیز) پند می‌دهد:

چنگ در پرده همین می‌دهدت پند، ولی　　　پندت آنگـاه کـند سـود کـه قـابل بـاشی

عِشرت: در عربی عِشرة، از همان مادّهٔ «ع ش ر» که «عَشَر» به معنای عـدد دَه از آن است. معنای آن در عربی، اندکی متفاوت از پارسی (معادل عیش و خوشی) و همان «معاشرت» (همریشهٔ آن) است، بنگریم: عِشرَة: اسم = آمیزش؛ المُعاشَرَة: المـخالطة (صحاح) فرزندان کسی که به هم نزدیک و با هـم مـعاشرند. فُـلانٌ حَسَـنُ العِشْـرَة و المعاشَرَة. (جمهرة) که همان است که در پارسی آمیزگار یا خوش‌مشرب گفته می‌شود. عِشرَة: آمیختگی و آمیزش و خـوشدلی؛ عَشـیرةُ الرَّجـل: بـرادران و قـبیله و تـبار و نزدیکان از جانب آباء (منتهی‌الارب)

عشرت در حافظ به معنای عام و به صورت نماد عرفانی، هردو، آمده است. الف. معنای عام = عیش و خوشباشی؛ عشرت کـردن = خـوش گـذرانـدن یـا بـه خـوشی گذراندن:

هرکه این عشرت نخواهد، خوشدلی بر وی تـباه
وان‌که این مجلس نجوید، زنـدگی بـر وی حـرام

که پیداست شعر در وصف بزم آنچنانی حاجی قوام است. نیز:

عشرت کنیم، ورنه به حسرت کُشندمان　　　روزی که رخت جان به سرای دگر کشیم

عشرت و عیش در اشعار، چه به معنای معمول و چه عرفانی، معمولاً معادل همدیگرند، اگرچه مترادف تام بیشتر در مورد ذوات تحقق می‌یابد، و در اسامی معنی از این دست کمتر روی می‌دهد، چنان‌که در «عشرت» گهگاه معنای اصلی یا معاشرت و حشر و نشر نیز بروز می‌یابد، همچنان‌که در «عیش» گاهی معنای زندگی و گذران نیز لحاظ می‌شود. ب. معنای نمادین (یا به قول قدما: اصطلاحی) در عرفان؛ ابوالمفاخر یحیی باخرزی در یک «فص» از کتابش با عنوان «آدابهم فی العِشرة...»: «اولْ صحبت معرفت است، باز مودّت، باز الفت، باز عشرت، باز محبت، باز اخوّت. و گفته‌اند که: غذای نفوس در عشرت است و غذای قلوب در صحبت [...] و طریقت صوفیه در عشرت، آن است که نگویند: این از آنِ من است و آن از آنِ تو، و نگویند که: پیش من است و متاع من و کفش من و جامهٔ من. هرچه خدای به ایشان رساند همه در آن برابرند و هیچ‌کدام از یار دیگر اولیٰ نیستند.» (فصوص‌الآداب ۱۲۳) کل عبارات و مبحث می‌رساند که «عشرت» و «صحبت» (= همنشینی) به هم مرتبط شده، همچنان‌که در لفظ «معاشرت» جمع گردیده، و لذا مفهوم «عشرت» را هم در مصاحبت دیگران باید جست. پس می‌توان آن را از مقولهٔ شادی روحانیی دانست که در مجلس انس به اهل معنی و اصحاب طریقت دست می‌دهد. در چنین مجالسی طبعاً به حاضران فرح و انبساطی روی می‌نموده که از آن تعبیر به «عشرت» می‌شده، و محتمل است که بعدها این معنی جنبهٔ عامتری یافته و این واژه برای بیان هرگونه شادی معنوی و صفای روحی، حتی برای فردی که تنها و در عوالم خاصّ خویش است، مصطلح گردیده باشد. به هر حال، باخرزی دربارهٔ مزاح و خندهٔ صوفیان در هنگام معاشرت و صحبت توضیح می‌دهد: «مزاح از خلق پنهان کند، و وقت وقت دندان سپید کند [= بخندد ـ م] و آن را درویشان گویند که "آفتاب برآمد" یعنی که خندید و خوشدل شد، و به خلاف این، کسی را که ترش شود گویند "ابر شد" تا نااهلان ندانند.» آنگاه نمونه‌هایی را از مزاحهای معمول میان متصوفهٔ زمان خود ذکر می‌کند: «و در میان جوانان الفاظی هست که گویند، مثل آن‌که برهٔ بریان را "شهید بن شهید" خوانند، و حلوا را "گِل بهشت" و خلال را "پیک ناامیدی" و لَوزینه را "قیودالشهدا" و مانند این بسیار است. اما محققان صوفیه کمتر گویند.» (همان ۱۲۷) این نمونه‌ها مسلّماً مربوط به زمان مؤلف بوده و ممکن است در زمانهای دیگر به گونه‌ای متفاوت بوده باشد، لیکن غرض از نقل آنها این است که اهل تصوّف

می‌کوشیده‌اند تا برای هر چیزی، و حتی امور ساده و محسوسْ رمزی یا معادلی از مقولهٔ معانی ذهنی و مجرّد بیابند، که عشرت، عیش و نظایر اینها نیز از این قاعده خارج نبوده است.

همچنین حافظ در موارد توصیه به عشرت نیز مثل بسیاری امور دیگر، برای باورپذیر کردن سخن خود آن را به مرجعی غیبی، به‌ویژه هاتف، نسبت می‌دهد، همچون:

به گوش هوش نیوش از من و به عشرت کوش
که این سخن سحر از هاتفم به گوش آمد

(نیز نک. «عیش» در: ح ۵/۱۰.)

۷. زر: در مورد گل یا غنچه، استعاره از گَردهٔ زردرنگ وسط آن و آنچه مجموعه‌ای از پرچم، میله و بساک است، که شعرا آنها را «خردهٔ زر» و یا تنها «خرده» یا خود «زر» (= زر مسکوک، سکهٔ زرین رایج) می‌نامیده‌اند، و ساختن مضمون با آن پیشینه‌ای طولانی دارد؛ مثلاً سیف فرغانی:

اهل دنیا اگر از همّت دون بی‌غم عشق تنگدل نیست چو غنچه، که غم زر دارد
(دیوان ۲، ۱۹۰)

خواجو:

اندکی گل به رخ خوب نگارم مانست صبحدم باد صبا دامن او پر زر کرد
(دیوان ۲۳۰)

حافظ خود چند بیت با همین مضمون دارد. (نیز نک. ح ۱۱۴/۵.)

غنچه حالتی دارد شبیه کسی که خرده‌ها و سکه‌های زر را در مشت خود می‌فشرد و پنهان می‌دارد؛ نه خودش آن را صرف عیش و عشرت می‌کند و نه از آن بهره‌ای به دیگران می‌رساند. بنابراین، شاعرْ سرنوشت قارون و بر باد رفتن گنجهای زر و سیم او را با پیامی به غنچه یادآور می‌شود و به او هشدار می‌دهد تا در این عمر چندروزه از صرف زر برای عیش و شادی و جام باده (= جام گل) غافل نماند. ایهامی هم در «بر باد دادن» هست که هم شامل معنای حقیقی (پرپر شدن غنچه و گل بر اثر باد) می‌شود، و هم معنای کنایی زوال و تباهی.

مصوتهای بلندِ متعدد «آ» در بیت می‌تواند تأثیرهای مختلفی را پدید آورد، مثلاً بالا بردن صوت برای هشدار دادن، یا چیزی چون «آه، آهِ» افسوس و دریغ برای از میان رفتن چیزی (به اعتبار «بر باد دادن») یا اشاره‌گونه‌ای به هوا برای کمک به بیان

معنای «بادِ هوا» شدنِ ارزشهای اینجهانی، که به هر حال امری ذوقی است و ممکن است هر کسی تأثیر خاصی را از آن دریافت کند. اگر چنین تأثیری را بپذیریم، این هجاآرایی از مقولهٔ «صدامعنایی» خواهد بود.

با غنچه بازگویید: قزوینی: در گوش دل فروخوان، که اشتباهی است فاحش، چون «دل» را چه مناسبت با زر نهان کردن؟ پیداست که «دل» باید «گُل» بوده باشد، همچنان‌که سایه به صورت درست آن دارد: در گوش گل فروخوان، یا نائینی ـ نذیر احمد با تفاوت فعل: در گوش گل فروگوی، و برخی طبعهای دیگر که به یکی از دو صورت اخیر دارند. پیداست چنان خطایی دون شأن علّامهٔ فقید بوده که خود از مظاهر عدیم‌النظیر دقت نظر بوده‌اند. بنابراین آن را باید اشتباه خطاط دانست و بس، اگرچه تنها اشتباه ایشان عدم درج آن در «غلطنامهٔ» آخر دیوان بوده است. دهخدا هم «گل» را درست دانسته، اما محیط طباطبایی همچنان وجه غلط را می‌پسندد. («مروری بر اصلاحات دهخدا بر دیوان حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۴۷.)

همچنین قزوینی پس از این افزون دارد:

گر خود رقیب شمع است، اسرار ازو بپوشان — کاین شوخِ سربریده بند زبان ندارد

گذشته از خانلری، چندین چاپ معتبر دیگر فاقد این بیت‌اند، که در قدیمترین نسخ نیست. سلیم نیساری هم آن را اضافی دانسته است.

❊ ❊ ❊

دستغیب این شعر را جزءِ اشعار دورهٔ دوم حیات حافظ (عصر امیر مبارز) طبقه‌بندی کرده. مستند ایشان بیتی است که در خانلری نیست، ولی قزوینی و برخی طبعهای علمیِ دیگر آن را دارند:

ای دل، طریق رندی از محتسب بیاموز
مست است و در حق او کس این گمان ندارد

که بعید نیست تأثیر پذیرفته از این بیت سرودهٔ شاه شجاع از یک رباعی طنزآمیز او دربارهٔ پدرش بوده باشد، گو این‌که عکس آن، یعنی تأثّر شجاع از حافظ، نیز امری دور از ذهن (به دلیل برخی داد و ستدهای شعری این‌دو با یکدیگر) نیست:

رندان همه ترک می‌پرستی کردند — جز محتسب شهر، که بی مَی مست است
(کُتبی، تاریخ آل مظفر، ۴۲)

بیت موجود در قزوینی از نظرگاه سبکی با شعر خواجه، به‌ویژه روال طنزپردازی او، به اصطلاح مو نمی‌زند، اما این تنها یک طرف قضیه است. باید پرسید: بیت آخر را (که محل اجماع جملگی نسخ است) چه کنیم، که ستایشی است از یک پادشاهِ یکسره ستوده از سوی سراینده؟ این پادشاه را هم دقیقاً نمی‌دانیم کیست؛ شاه شجاع؟ ابواسحق؟ منصور؟ همهٔ اینها محبوب و ممدوح حافظ بوده‌اند، و هرگونه اصراری بر روی یکی از آنها غیرمنطقی و در حکم تیر در تاریکی انداختن است، اگرچه عادت عدّه‌ای بر این جاری است که هر پادشاهی را که حافظ به عِظَم شأن یا به برتری از دیگر شاهان توصیف کرده باشد بی‌درنگ شاه شجاع بدانند، اگرچه او به حق بزرگترین پادشاه همروزگار حافظ بوده است، لیکن عملاً در نظر هر مدیحه‌سرایی پادشاه وقت می‌تواند برترین انگاشته شود. کوتاه سخن این‌که: در هر حال، این پادشاه امیر مبارز نخواهد بود، و اگر ابواسحق باشد مقارن با دورهٔ اول حیات یا حیات شعریِ حافظ خواهد بود، یا اگر آنهای دیگر باشند، پس لزوماً شعر باید مربوط به بعد از دورهٔ دوم زندگی او بوده باشد. یک فرض غلط دیگر این است که گروهی از پژوهندگان هرگاه در جایی به واژهٔ «محتسب» برخوردند به صورت خودکار پای امیر مبارز را پیش بکشند، یا دست‌کم احتمال دهند او باشد. در جای خود گفته‌ام که از موارد کاربرد «محتسب» در حافظ، با آن‌که اکثریت نسبی مربوط به مبارز است، مواردی هم هست که نمی‌توان گفت مربوط به او یا سرودهٔ عصر اوست. در مورد بیت مذکور، به فرض که اصیل باشد (که خواهیم دید هست) و باز به فرض هم که تأثیری بر شعر شاه شجاع، یا تأثّری از آن، داشته باشد، اولاً به دلیلی که ذکر شد در زمان مبارز سروده نشده، و ثانیاً هم معلوم نیست مراد از «محتسب» مبارز بوده باشد، زیرا می‌توان آن را مثل برخی ابیات خود او دربارهٔ یک محتسب نوعی یا مفروض و به هر حال محتسبی بجز مبارز دانست، درست مثل مضامین فراوان سایر شعرا دربارهٔ محتسب و احتساب، که نمونه‌هایش را نقل کرده‌ام. (ح ۴۲/۱) حال در مورد حذف بیت مذکور از سوی خانلری، از آنجا که مطابق ضبط و ثبت نیساری (دفتر دگرسانیها ۱، ۴۴۶_۴۴۷) در تمامی نسخ قدیمی و مهم آمده، باید در صحت کار خانلری در الحاقی دانستن آن تردید جدّی کرد. خانلری در نسخه‌بدل‌ها از ۸ نسخهٔ مورد استفاده در مورد این غزل، فقط نسخهٔ «ل» (خلخالی) را دارای این بیت معرفی کرده، درحالی‌که در مطابقتی که من میان نسخ ایشان و نسخ مأخذ نیساری کردم، بدین نتیجه رسیدم که بیت در چند نسخه از نسخ خانلری وجود داشته و چنان نبوده که فقط «ل» حاوی آن بوده باشد.

بعید نیست خطا از سوی مقابله کننده بوده، و استاد هم بر همان مبنا اخذ تصمیم کرده باشند. اگر هم تصمیم ایشان ناشی از این بوده که آن را مربوط به امیر مبارز دانسته و با بیت آخر متناقض یا جمع ناپذیر انگاشته‌اند، امری است کاملاً ناپذیرفتنی، به دلیلی که ذکر شد. در هر حال، و با تأکید مجدد عرض می‌کنم: بیت قزوینی، هم به حکم نسخ فراوان و هم به دلیل شباهت کامل سبکی، بیتی است به اقویٰ احتمال از خواجه، هر چند، باز به احتمال بسیار، یا دربارهٔ شخص امیر مبارز نیست و یا اگر هم فرضاً ناظر به او و کردار او بوده باشد، در عصر حکومت او گفته نشده است تا همچون جناب دستغیب بتوان شعر را بر اساس آن از دورهٔ دوم زندگی حافظ دانست. فعل مضارع در مصراع دوم هم اثبات کنندهٔ چیزی از این مقوله نخواهد بود، زیرا مضامینی از این دست معمولاً با فعل مضارع بیان می‌شوند. و اما در صورتی که بیت مذکور به واقع اصیل بوده باشد، فقط با یک توجیه می‌توان کلّ شعر را مربوط به عصر مبارز دانست، و آن این‌که بگوییم بیت مدحی آخر در دوره‌ای دیگر (مثلاً عصر شجاع) بر شعر افزوده شده، که قبول آن هم مستلزم این است که بپذیریم غزل در اصلْ فاقد بیت تخلّص بوده و تخلّص به همراه مدح بعداً به آن محلق شده؛ آیا پذیرفتنی است؟ و آیا به جای حلّ مشکلْ آن را مضاعف نکرده‌ایم؟

این شعر مدح‌آمیز از آنهایی است که جمع میان عرفان و مدیحه‌اند. بیت مدحی را می‌توان از پیکرهٔ اصلی شعر منتزع کرد، بدون هیچ‌گونه مشکلی، اگرچه امکان این هم هست که اشاره به قارون و زر نهان کردن او را حسن‌طلبی از ممدوح بدانیم، ولی گذشته از این، هیچ‌گونه پیوند ساختاریِ مشخّصی میان بیت آخر و کلّ شعر وجود ندارد.

۱۲۳

۱ روشـــنی طـــلعت تــو مــاه نــدارد
پـــیش تـــو گـــل رونـــق گـــیاه نــدارد

۲ گــوشهٔ ابــروی تــوست مــنزل جانم
خـــوشتر از ایـــن گـــوشه پـــادشاه نــدارد

۳ دیــدم و آن چشـم دلسیه کـه تـو داری
جـــانب هـــیچ آشـــنا نگـــاه نــدارد

۴ رطـل گـرانـم ده، ای مـرید خرابـات
شـــادیِ شـــیخی کـــه خـــانقاه نــدارد

۵ تــا چــه کــند بــا رخ تــو دود دل مـن
آیـــــنه، دانـــــی کـــه تـــاب آه نــدارد

۶ خون خور و خامش نشین، که آن دلِ نازُک
طـــــاقت فـــــریاد دادخـــواه نــدارد

۷ نــی مــنِ تــنها کشـم تــطاوُل زلفت
کـــیست کـــه او داغ ایـــن ســیاه نــدارد؟

۸ شوخی نرگس نگر، که پیش تو بشکـفت
چشـــــمدریده ادب نگـــــاه نـــــدارد

۹ گو: برو و آستین بـه خـون جگـر شـوی
هـــــرکه دریـــــن آســتانه راه نــدارد

۱۰ حافظ، اگر سجدهٔ تـو کـرد، مکـن عـیب
کـــافر عشـــق، ای صـــنم، گـــناه نــدارد

۱. طلعت: اینجا چهره و وجه؛ مصدر «طلوع» به معنای ظاهر شدن است و اطلاق «طلعت» به چهره و رخسار نیز از جهت ظاهر شدن است. بنابراین ایهامی به مـعنای طلوع (به اعتبار «ماه») دارد. (نیز نک. ح ۵۰/۱۰، و: ح ۵۵/۳.) نزاری «طـلعت» را بـه معنای اصلی آن، یعنی طلوع و ظهور، به کار برده است:

فروغ طلعت روی تـو آفـتاب نـدارد　　　نسیم نافهٔ زلف تو مشک ناب نـدارد
(دیوان ۱، ۳۶۳)

گیاه: اینجا علف، و نه مطلق رستنی؛ شاعر، با بهره گیری از همنشینی یا همراهـی «گل و گیاه»، گل (=گل سرخ) را در برابر رخسار یارْ فروتر از علف خوانده است.

۲. گوشه: با بهره گیری از معنای گوشهٔ ابرو و گوشهٔ نشستن، که بارها چه به صورت جناس تام میان این‌دو و چه به صورت ایهام به این دو معنی در اشعار حافظ و دیگران آمده است. (نک. ح ۲۷/۶.)

۳. و: این حرف ربط دارای معنی یا بار خاصّی است. از نظر دستوری به دنبال یک فعل می‌آید و افادهٔ حاصل و نتیجهٔ آن فعل را می‌کند، چنان‌که «دیدم و» یعنی: دیدم و حاصل این دیدن این بود که چشمان سنگدل تو مراعات حال هیچ آشنایی را نمی‌کند. (نک. ح ۱۹۹/۳، و ۴۲۶/۳.)

دل‌سیه: ایهام: الف. سنگدل، همچنان‌که بارها چشم یار یا غمزهٔ او را خونریز، قتّال و امثال ایـنها خـوانـده‌انـد؛ ب. آنـچه در دل خـود یـا در درون خـود سـیاهی دارد، همچنان‌که چشم سپید است ولی در دل خود سیاهی دارد. حافظ پیشتر هـم صـفت «دل‌سیه» را برای چشم (نرگس) به کار برده است:

دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان　　　چرا که شـیوهٔ آن تـرک دل‌سـیه دانست

۴. رطل گران: نک. ح ۸۷/۸.

شادیِ...: به حذف حرف اضافه (به) =به شادیِ، به یادِ، امروز: به سلامتیِ (در باده خوردن) یعنی آن قدح بزرگ شراب را بده تا بخوریم به سلامتی هر شیخ گـریزان از رسوم ظاهر یا برکنار از دستگاه عریض و طویل و در عین حـال بـی‌معنی و کـیفیت شیوخ (به نظر شاعر). (نیز نک. «شادی خوردن» در: ح ۱۱۹/۸.)

خانقاه داشتن یا خانقاه و صومعه را تحت تسلط و اداره داشـتن، بـرای هـر شـیخ تصوف به منزلهٔ دم و دستگاه قدرت و نفوذ داشتن است، به‌ویژه می‌دانیم که خانقاه در نگاه حافظ به جای منبع معنویات، مجمع مفاسد و مقابح است. حالْ شیخی که خانقاه ندارد یا ترجیح داده نداشته باشد، لابد از وسوسهٔ قدرت‌طلبی و مریدبارگی به دور و بهره‌مند از سلامت نفس است. پس می‌توان باده را (که نشانهٔ خلوص و راستکرداری مستان است) به شادی او درکشید. (دربارهٔ خانقاه، نک. ح ۵۴/۱.)

۵. دود دل: واژهٔ «دود» (به تنهایی) مجازاً به معنای غم، اندوه و آه به کار رفته است. (نک. ح ۸۲/۳.) دود دل هم در اینجا همان آه است. «دود» ایهام تـضاد بـا سـپیدی و

نورانیت رخ دارد.

آینه و آه: پیداست وقتی مقابل آینه آه بکشند، بخار دهان آن را از سپیدی و شفافیت می‌اندازد و مات و تیره می‌سازد. «آینهٔ دل عزیزت به آهِ اندوهِ زنگ برآورده‌ای.» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۰۰) رفیع لنبانی:

بادهٔ تیره شده‌ست آینهٔ عارض تو　　　پیش رویت که زد از زمرهٔ عشّاق تو آه؟

(مونس‌الاحرار ۲۹۰)

کمال اسمعیل:

به پیش چهرهٔ تو من ز غم دمی نزنم　　　که پیش آینه دانی که آه نتوان کرد

(دیوان ۶۹۹)

سعدی:

ایمن مشو که رویت آیینه‌ایست روشن
تا کی چنین بماند، وز هر کناره آهی؟

(غ ۶۳۶)

بیت حافظ هم مثل مضمون سعدی حاوی هشداری به محبوب است که جانب عاشق نگاه دارد و از آه اندوه او برحذر باشد تا رخسار آینه‌گون او از رونق و جلا نیفتد. در حقیقت به یک کرشمه دو کار می‌کند: هم چهرهٔ دلدار را به منتهای لطافت، نازکی و سپیدی می‌ستاید، و هم بهرهٔ خویش را از او می‌جوید.

۶. خاموشی: شاید شاعرْ خاموشی عارفانه را در پیشگاه معشوق و معبود اراده کرده باشد. «خاموشی از ادب حضرت است.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشریه ۱۸۲) «خاموشی بر دو قسمت بود: خاموشی ظاهر بود و خاموشی ضمایر بود. خداوند توکل، دلش خالی بود از تقاضاءِ روزی، و عارف را دلش خاموش بود اندر مقابلهٔ حکم به نعتِ وفاق؛ این به نیکویی صنع او ایمن باشد و آن دیگر به جملهٔ حکم او قانع بود [...] و بسیار بود که سبب خاموشی، حیرتی بدیهی بود، کشفی درآید بر صفتِ نابیوسان [= نامنتظر ـ م] عبارتها گنگ گردد، عبارة و نطق نبود و شواهد ناپدید شود، آنجا نه عِلم بود و نه حس.» (همان ۱۸۳) «ابوبکر واسطی گوید: هرکه خاموشی او را وطن نباشد، اندر فضول بود و اگرچه خاموش بود، و خاموشی نه تنها زفان راست؛ دل را و اندامهاءِ دیگر را نیز خاموشی باید.» (۱۸۴)

بی‌گمان هیچ شاعر عارفی به اندازهٔ مولانا دربارهٔ خاموشی سخن نگفته و آن را چونان اصلی مهم و اندیشه‌ای بنیادین مطرح نکرده؛ هیچ کس چون او نکوشیده تا

«حرف و گفت و صوت» را برهم بزند، و باز هیچ کس به قدر او از وجودی که در ژرفنای ضمیر آدمی به هنگام خاموشی در سخن و بانگ و غوغاست یاد نکرده است.

و اما در شعر حافظ خاموشی را از گونه‌ها یا در جایگاههای گوناگون می‌یابیم:

الف. به هنگام حصول کشفی یا دریافت پیامی (از همان شمار که قشیری از کشف نامنتظر سخن گفت):

تا چند همچو شمع زبان‌آوری کنی؟ پروانهٔ مراد رسید، ای محب، خموش

ب. خاموشی خاضعانه در برابر اسرار الهی، به هنگام مشاهدهٔ احوال غریب دوران و تصاریف روزگار:

حافظ، اسرار الهی کس نمی‌داند، خموش از که می‌پرسی که دَور روزگاران را چه شد؟

ج. خاموشی به لحاظ منع بیان رموز عشق نزد نامحرم:

به درد عشق بساز و خموش کن، حافظ رموز عشق مکن فاش پیش اهل عقول

د. خاموشی به مثابهٔ زبان حال در پدیدارهای جز انسان:

ز مرغ صبح ندانم که سوسن آزاد چه گوش کرد که باده زبان خموش آمد؟

ه. خاموشی شاعر، آنگاه که سارقان مضمون را منتهز فرصت می‌بینند:

خموش حافظ و این نکته‌های چون زر سرخ نگاه دار، که قلّاب شهر صرّاف است

۷. تطاول: در پارسی برابر است با «درازدستی»، همچنان‌که از مادّهٔ عربی آن برمی‌آید. (نک. ح ۱۰۸/۲.) شاعر با بهره‌گیری از همین معنی در کنار «داغ» (که آن نیز نشانهٔ تسلط داغ‌زننده است) ظاهراً می‌خواهد صفت قدرت و قاهریت هم به معشوق بدهد، لیکن فقط قهر و غلبه در کار نیست، بلکه تعلق خاطر از سوی عاشقان هم در میان است. نخست بدین دلیل که بیت اساساً بر محور جمال و ستایش آن قرار دارد، و همین عامل سبب قبول آن قهر و قدرت به طوع و رغبت می‌شود؛ ضمن این‌که تا کنون بارها دیده‌ایم که زلف همچون حباله‌ای است برای تعلق و تمسک. دیگر این‌که «داغ» هم بیانگر تعلق خاطر دارندهٔ داغ به زنندهٔ آن است، چنان‌که مولانا هم در غزل زبانزد خود گفت:

بی‌همگان به سر شود، بی‌تو به سر نمی‌شود

داغ تو دارد این دلم، جای دگر نمی‌شود

(کلیات ۲، ۱۷)

داغ سیاه داشتن: پایهٔ مضمون بر روی حقارت و تحقیر سیاهان در آن روزگاران است، اگرچه در مورد معشوق و متعلقات او چنین معنایی قابل اراده نیست و فقط

اعتبار رنگ سیاه برای زلف لحاظ می‌شود. (نک. ح ۱۱۳/۴.) این عبارت را می‌توان پارادوکسی از حقارت و عظمت تلقی کرد، زیرا سیاه (بندهٔ سیاه یا زنگی، به حذف موصوف) خودش داغ صاحبش را بر خویش دارد، درحالی‌که به تعبیر شاعر، همگان داغ این سیاه (زلف دلدار) را بر خود دارند.

۸. چشم‌دریدگی نرگس: قسمت بالایی یا تاج نرگس، که همانند چشم است، همیشه باز است، مثل کسی که با چشمانی از حدقه درآمده با گستاخی به کسی می‌نگرد. همین ویژگی را به طریق حسن تعلیل به دریدگی و وقاحت (به‌ویژه در برابر چشم یار) تعبیر کرده‌اند؛ مختاری غزنوی:

چون اِشکُفه دستمال هر دونی، هَی وین چشم‌دریدگی چو نرگس تا کی؟
(دیوان ۶۳۵)

سعدی:

با چشم نیمخواب تو خشم آیدم همی از چشمهای نرگس و چندان وقاحتش
(غ ۳۲۰)

در بیت متن، لخت دوم ارسال‌المثل یا به قولی اسلوب معادله دارد. همین لخت در امثال به نام حافظ ثبت شده است. (امثال و حکم ۲، ۶۱۳)

۹. از نظر دستوری باید دو مصراع را پس و پیش کرد: به هرکه در این آستانه راه ندارد بگو که... شاعرْ معشوق را در منتهای عظمت توصیف می‌کند و هر آن کس را که بیرون از دایرهٔ این عشق و اخلاص است، محرومی مطلق و محکوم به این می‌داند که از این حرمان خون بگرید.

محور بدیعیِ بیت، جناس شبه اشتقاق (یا جناس تفاوت مصوّت وسط) میان «آستین» و «آستان» است، چنان‌که در:... کسی آن آستان بوسد که جان در آستین دارد (۱۱۷/۲).

۱۰. کافر عشق: یعنی کسی که در عوالم عشق به برترین جایگاه رسیده و نسبت به دین و ظواهر مرسوم (به‌ویژه از نگاه زاهدان) کافر، بیدین، زَندیق و نظایر آن خوانده می‌شود. البته «کافر» همچون گبر (لقب زردشتیان) و زندیق (= زندیک، زندخوان، همان زردشتی در اصل معنی) در عرف عرفان معنای دیگری نیز دارد، و آن این‌که در مراتب عشق هنوز به وحدت کامل و استهلاک و محو در وجود واحد نرسیده و هنوز در مرحلهٔ دویی یا ثنویت (همچون زردشتیان در نگاه دیگران) است، یعنی هم از سویی وجود خود را تصدیق و تأیید می‌کند و هم از سوی دیگر وجود محبوب واحد

را، و آنگاه که این دویی برمی‌خیزد می‌گویند از کفر، زندقه یا گبری بیرون آمده و واصل به وحدت شده است. اما این نگارنده این معنی را (که در آثار عطار و امثال او به کرّات آمده است) در شعر حافظ سراغ ندارد، و او در اینجا هم، مثل بسی موارد دیگر، بعید است از مصطلحات و رموز متصوفه متأثر شده باشد. بنابراین، مفهوم «کافر» در اینجا احتمالاً از دید زاهد نسبت به عاشق است. به گمان من «کافر عشق» را از نظر دستوری می‌توان اضافهٔ نشویی خواند، که در آن مضاف از مضافٌ الیه نشأت می‌یابد (مثل درد بیماری، غم عشق و غیره) و «کافر عشق» بدین سان یعنی کسی که عشق آنچنان او را از خود برآوَرده که از رعایت رسوم و مصالح ظاهر (مورد تأکید زهّاد) فرارفته و در مسلک آنان «کافر» نام گرفته است. کافری در عشق به معنای وارستگی از دنیاست، و این‌که تنها یک «صنم» را (که در بیت به ظرافت مورد خطاب قرار گرفته) می‌پرستد. «بت‌پرستی» نیز یکی از معانی‌اش (معنای مثبت) همین است، چنان‌که عارف معروف، عراقی، سجده بردن بر عُزّی و لات (دو صنم مشهور) می‌خواند:

از خانگاه رفته، در میکده نشسته — صد سجده کرده هر دم در پیش عزّی و لات

(کلیات ۱۴۵)

و اما «کافر عشق» در اینجا یکسره متفاوت از ترکیب مشابه در شعر دیگر اوست:

عارفی را که چنین ساغر شبگیر دهند — کافر عشق بود گر نبود باده‌پرست

در این بیت درست به عکس است، یعنی کافر نسبت به عشق، یعنی کسی که کُفران در برابر نعمت و موهبت عشق می‌کند و بر آن پشت پای می‌زند. در بیت متن، «کافر» نمادی است ملامی، که همچون نظایر متعدد آن (مثل رند مست) یکسره فارغ از خود، سلامت، صلاح و عافیت، و به همین نسبت برکنار از غرور و خودبینی است. او اساساً جز صنم یا بت خویش چیزی نمی‌بیند؛ پس حق دارد که زنّار در پیشگاه او بربندد و کفر بدین معنی پیشه کند. در هر حال باید توجه داشت که «کافر عشق» مفهومی پارادوکسی است، چه در حقیقت مؤمن راستین هم اوست، ایمانی سرشار از خلوص و همراه با نفی همهٔ ظواهر و شوایب. کدام ایمان برتر از آن می‌توان یافت؟

سلطان ولد تعبیری راهگشا از زندقه دارد (که در باب کفر و کافر هم صدق می‌کند): «ترک کردن اسباب همچنان باشد که دیگ را گرم می‌کند به زهد و عمل صالح. اما دیگی که گرم به حدّی شده باشد که می‌جوشد، بیم آن است که از جوشش ریخته شود و تهی گردد؛ آب سرد بر وی می‌ریزی جوشش نمی‌نشیند؛ رسد که گوید که: من از آن دیگ که گرمش می‌کنند گرمترام. همچنان‌که ابایزید [...] فرموده است که:

هرکه مرا اول دید صدّیق گشت و هرکه آخر دید زندیق. یعنی اول زهد و تقوی و مجاهده می‌کردم تا گرم شود دیگ من در جوش آید. این ساعت که به مشاهده رسیده‌ام و جوش به غایتی است که به چندین آب سرد که بر او می‌ریزم ساکن نمی‌شود، اینچنین گرمی و جوش را زَنَدقه می‌گویند و مرا زندیق نام نهادند. و آن گرمیی که از هزار بخشْ یک بخش بود آن را عمل می‌گویند و مرا جهت آن صدّیق می‌خواندند.» (معارف ۳۰۷ـ ۳۰۸) بدین سان، کافر یعنی پشت پای زننده بر عرف و عادت، پسند مردم و معیارهای نیک و بد آنان. پیشتر هم دیدیم که شمس تبریز نیز خود را با الفاظی چون کافر، ملحد و زندیق می‌نامید و بدان می‌بالید: «خوشی در الحاد من است، در زندقهٔ من. در اسلام من چندان خوشی نیست.» (مقالات ۱۱۴)

صنم: نک ح ۱۱۴/۹.



طرح مطلب حاضر بیشتر بدین منظور است که خوانندگان را هرچه بیشتر با شیوه‌ای که این نگارنده برای تشخیص محتوای عارفانه از غیر آن به کار می‌گیرد آشنا سازد، و مکمّل مطالب قبلی در همین مقوله است.

غزل در اکثریت قاطع ابیات حاوی مضامین عاشقانه است، بدون هیچ‌گونه تمایزی، یعنی این‌گونه مضامین، مشترک میان عشق بشری و الهی است. اما تنها نشانه‌ای در ابیات که می‌تواند تمایزی با عشق معمولی یا به قول عرفا مجازی پدید آورد، در بیت ۷ است. این بیت از تعلق خاطر همگان به زلف یار (در حقیقت خود او) سخن می‌گوید و اطلاق و عمومیت از نشانه‌های تمایزبخش عشق به محبوب آسمانی، مطابق باورها و معیارهای گذشتگان ماست، که پرتو «او» را همه‌جایی و دل همهٔ آدمیان را در هوای وی می‌دانستند و حتی او را مثل حافظ «هرجایی» (۴۸۴/۶) می‌خواندند. گفتنی است که این نگارنده، به دلیل تشخیص ضرورت وجود مِلاکهایی برای تمییز شعر عرفانی از غیر آن، به‌ویژه برای امروزیان و خصوصاً دانشجویانی که بارها سردرگمی خود را در این زمینه به این معلم خود ابراز داشته‌اند، بر مبنای تجارب و علم و فکر قاصر خویش، البته برای نخستین بار تا آنجا که اطلاع دارد، نشانه‌هایی را که از نظر او دارای قطعیت کافی یا نسبی برای این جداسازی است روی کاغذ آورد، و کوشید تا شرایط و اعتبارهای هرکدام را هم به گونه‌ای که با سخنان غیر آن مشتبه نشود بیان دارد. این نشانه‌ها در مجموع ۱۵ مقوله را تشکیل می‌دهد، که

هر کدام دارای زیرمجموعه‌های مرتبط به آن است. (برای اطلاع از این نشانه‌ها و شروط تحقق و ملاکهای جداسازندهٔ هرکدام از آنچه نمی‌تواند موردی قانع‌کننده و اطمینان‌بخش تلقی شود، بنگرید به سعدی در غزل ۷۶ـ۹۰؛ اطلاق یا مطلقیّت یا عمومیت عشق عرفانی در ص ۷۹ بیان شده است.) آنگاه که شاعرْ عشق به محبوب را عام و مشترک میان تمامی انسانها، بی‌استثنا، می‌داند، آن را با توجه به خصلت انحصارطلب هر عشقی باید اقراری، ولو خلاف تمایل گوینده، به مهر و محبت همگان نسبت به محبوب آسمانی و نشانه‌ای کاملاً یا دست‌کم نسبتاً قانع‌کننده بر چنین عشقی تلقی کرد. این مطلب را هم پیشتر در همین دفتر گفته‌ام که در بررسی هر شعر و در تشخیص محتوای اصلی آن و این‌که آیا حاوی عشق عرفانی یا انسانی است، در صورت فقدان نشانه‌های متعدد یا کافی، حتی وجود یک نشانه (در یک بیت) می‌تواند کلیت شعر را، مطابق قاعدهٔ عدم امکان اجتماع نقیضَین در درون یک شعر، زیر پوشش محتوای عرفانی (و یا غیر عرفانی، باز در صورت وجود نشانه‌ای مطمئن) قرار دهد به نحوی که مضامین شعر حتی در صورت تنوعْ مغایر و منافی همدیگر نباشند. باری، حافظ در همان بیت، اگرچه به زبانی شاعرانه، با استفهامی انکاری می‌پرسد: چه کسی داغ بندگی زلف معشوق را بر خود ندارد؟ پاسخ هم معلوم است: هیچ کس. این هم که سخن از امتناع جمع نقیضین گفتم، باز با توجه به معیارها و انگاره‌های رایج در شعر قدیم، از جمله در حدود عصر حافظ، است که هنوز مثل بعضی از اشعار ادوار بعدْ برخی تناقضهای آشکار معنایی و محتوایی به درون یک شعر واحد راه نیافته بود، و به‌ویژه در مورد شخص حافظ، او به باور من (برخلاف آنان که برخی تناقضهای درونْ‌شعری به او نسبت داده‌اند) به هیچ روی رشتهٔ کلّی اندیشه و مهار آن را بدان‌گونه از کف نمی‌دهد که در طیّ چند بیت یک غزل ضدّ و نقیض بگوید. (این را کوشیده‌ام تا در هر مورد ضروری اثبات کنم.) در هر حال، وجود معیار و ملاک برای تشخیص و تمایز محتوای عرفانی از غیر آن، به‌ویژه در شعر قدیم، که اکثریت قاطع مضامین غزل در یکی از این دو نوع عشق است، حتی به‌فرض نارسا و تردیدپذیر بودن ملاک یا نشانه، ضرورت تمام دارد، وگرنه چه بسا مرزهای میان این‌دو مخدوش و مغشوش خواهد شد و شخص تفسیرگر ممکن است بدون هیچ ضابطه و حساب و کتابی هر محتوایی را که دم دست و ملائم ذوق یا دلبخواه او بود، مبنای تفسیر و تحلیل قرار دهد یا به جای بررسی نظام‌مند به مایه‌های انشایی و ردیف کردن ذوقیات شخصی بپردازد. شیوهٔ یاد شده و استفاده از نشانه‌های

مورد ارجاع به طور کلّی همان است که من در دفتر حاضر نیز به کار گرفته و کوشیده‌ام تا هیچگاه بدون اتکا بر روش و ضابطه در مورد شعری سخن نگویم و به تفسیر و تحلیل دست نزنم، باز حتی اگر آن را نادرست و نارسا بینگارید. البته به طور معمول نه قید احتمال را در استنتاجات خود از یاد می‌برم، و نه قصد تحمیل آن بر مخاطب را دارم، و مگر می توان در ابوابی از این دست سخن به قطعیت و یقین و جزم راند؟ حال که سخن بدین جا رسید بد نیست به یک دو مورد از نتایج اتّخاذ این روش در غزل حاضر اشاره کنم. اگر در ذیل بیت ۶ به طرح موضوع خاموشی عارفانه نیز پرداختم، درست بدین دلیل بود که حتی وجود همان یک نشانهٔ عرفان در بیت ۷ به اصطلاح دلم را قرص و عزمم را به توضیح آن بر مبنای نگرش عرفانی راسخ کرده بود، وگرنه چه دلیلی داشت که این خاموشی را از دیدگاه عارفانه نیز بنگرم؟ دیگر این‌که اگر فرضاً از من بپرسید که آیا بیت ۹ را (که شاعرْ محبوب را با نهایت اعزاز و تعظیم وصف کرده) به عنوان یک نشانهٔ قانع کننده برای عرفان تلقی کرده‌ام یا نه، پاسخم این است: اگرچه مطابق عرایض قبلی‌ام این بیت را هم مثل بقیهٔ ابیات غزل زیر شمول یا پوشش عرفان قرار داده‌ام، لیکن به هیچ روی این توصیفِ حاکی از عظمت را به‌منزلهٔ نشانه‌ای قانع کننده و تمایزبخشنده ننگریسته‌ام، زیرا تعظیم عشق و معشوق، معمول و مجبول در هر عشقی است، و هرچند تعظیم محبوب آسمانی طبعاً بسی بیش از نوع اینجهانی است، لیکن نفس اعزاز و تجلیل از مشترکات هردو است. حال با توجه به فاصلهٔ چندصدسالهٔ میان ما و شاعر و با وجود این همه دگرگونیهای روی داده در اندیشه‌ها و باورهای روزگار ما نسبت به آن ایام و عوالم، و این‌که همچو منی در چنین زمانی قادر نیست احوال، معانی و معالم عرفانی را به طریق حضوری و وجودی دریابد، آیا به راستی تمهیدی و طریقی جز در حدود و حوالی همین شیوه‌ها برای جداسازی و آنگاه تفسیر و تحلیل اشعار بر همین نسق و سیاق وجود دارد؟

۱۲۴

۱ نیست در شهر نگاری که دل ما ببرد
بختم ار یار شود، رختم ازینجا ببرد

۲ کو حریفی کَشِ سرمست، که پیش کرمش
عاشق سوخته‌دل نام تمنّا ببرد؟

۳ باغبانا، ز خزان بی‌خبرت می‌بینم
آه ازان روز که بادت گل رعنا ببرد

۴ رهزن دهر نخفته‌ست، مشو ایمِن ازو
اگر امروز نبرده‌ست، که فردا ببرد

۵ در خَیال این همه لُعبت به هوس می‌بازم
بو که صاحبنظری نام «تماشا» ببرد

۶ علم و فضلی که به چل سال دلم جمع آورد
ترسم آن نرگس ترکانه به یغما ببرد

۷ بانگ گاوی چه صَدا بازدهد؟ عشوه مخر
سامری کیست که دست از یدِ بیضا ببرد؟

۸ جام مینایی مَی سدّ رهِ تنگدلیست
منه از دست، که سیل غمت از جا ببرد

۹ راه عشق، ارچه کمینگاه کمانداران است
هرکه دانسته رود، صَرفه ز اَعدا ببرد

۱۰ حافظ، ار جان طلبد غمزهٔ مستانهٔ یار
خانه از غیر بپرداز و بِهِل تا ببرد

۱. شهر: کدام شهر؟ ظن میان دو شهر است: یکی موطن شاعر (شیراز) و دیگری محل هجرت و اقامت تبعیدگونهٔ او (یزد). اما احتمال شیراز بسی بیشتر است، زیرا محتوای بیت نزدیک به آن اشعاری است که در آنها گلایه‌ها و دلگیریهایی از مسکن مألوف خویش ابراز داشته است، مثل:

آب و هوای پارس عجب سفله‌پرور است — کو همرهی که خیمه ازین خاک برکنم؟

و:

بیا، حافظ، که تا خود را به ملکی دیگر اندازیم　　سخندانی و خوشخوانی نمی‌ورزند در شیراز

چنان‌که حافظ‌پژوهان حدس زده‌اند، ممکن است این گونه سخنان یا دست‌کم برخی از آنها سرودهٔ زمانی بوده باشد که شاعر قصد هجرت از موطن محبوب خویش را داشته یا باری خود را ناگزیر از آن می‌دیده است. به گمان بنده، وقتی کسی می‌گوید: در شهر هیچ زیبارخی که بتواند دل مرا به تسخیر خود درآورد وجود ندارد، به نظر می‌رسد دیرزمانی در آنجا زیسته و همه‌چیز آن حوالی را آزموده است و آن مکان دیگر جاذبه و جلایی برای وی ندارد. چنین گزاره‌ای به طور معمول نمی‌تواند در مورد یک محل اقامت موقت یا اجباری به کار رود. (نیز بنگرید به سخن پایانی در قیاس این شعر با یک غزل دیگر او.)

رَخت: مجازی است با ذکر جزء و ارادهٔ کل، یعنی کل اسباب و امتعه و دار و ندار.

۲. گَش: فرهنگها اغلب «کش» ضبط کرده‌اند. چاپهای حافظ هم معمولاً با «ک» دارند. ریشهٔ واژه نیز چنین است. کَش: کردی kesi = زیبا، مطبوع، دوست‌داشتنی، و نیز kasī = زیبا؛ سنایی:

چون نزد رهی درآیی، ای دلبر کش　　پیراهن چرب را تو از تن دُرکش

زیراکه چو گیرمت به شادی در کش　　در پیرهن چرب تو افتد آتش

(معین، حاشیهٔ برهان؛ رباعی در مأخذ ما اندکی متفاوت است: دیوان، طبع مدرس رضوی ۱۱۴۶.)

کَش =شاد و خرّم (تحفة‌الاحباب) خوب و نیک (سرمهٔ سلیمانی) برهان به این معنی با کاف تازی و فارسی، هردو، آورده، اما رشیدی تنها «گش» ضبط کرده است. کش =زیبا، خوشخرام، گُرازان در رفتار (دهخدا) گفتنی است که در موارد کاربرد آن، گاهی غرور و تکبر در معنای آن هست و گاهی فقط خوش و دلپذیر و یا در نهایت خرامان معنی می‌دهد. این واژه به‌ویژه در نخستین متون شعر و نثر دری فراوان آمده، خواه تنها به‌معنای مثبت (خوب و زیبا) و خواه منفی (مغرور و متکبر) چنان‌که مثلاً فردوسی بارها به هردو معنی دارد؛ به معنای نخست، در زادن رستم:

یکی بچّه بُد چون گوی شیرفش　　به بالا بلند و به دیدار کش

(شاهنامه ۱، ۲۳۸)

به معنای دوم:

به پیروزی اندر چنین کش شدی　　وز اندیشهٔ گنج سرکش شدی

(۹، ۳۵)

سنایی هم (که در رباعی منقول به معنای نخست داشت) به معنای دوم در رباعی دیگر:

بـی‌باد تکـبّر تـو، ای دلبـر کش　　　با خاک سر کوی تو دل دارم خَوش

(دیوان ۱۱۴۶)

در بیت حافظ به نظر می‌رسد تنها معنای مثبت خواسته شده، به علاقهٔ «کرم» یعنی کسی که آن قدر خوب، خوش‌طبع و خوشرو هست که بتوان در حضور او تمنای خود را ابراز کرد. واژهٔ «سرمست» هم بدین سان نه به معنای آمیخته به تکبر بلکه آن سرمستی است که سخا و کرم دارد.

در خصوص ضبط خانلری (گش) نظر خود را گفتم، و می‌افزایم: این وجه به نظر می‌رسد بیشتر در سده‌های چهارم و پنجم به کار رفته باشد و در حدود عصر حافظ بعید می‌نماید بجز «کش» آمده باشد. دلیل بارز دیگر موسیقی کامل مصراع است که آمیزه‌ای هارمونیک است از تکرار مصوت «اَa» و واجهای «ک» و «ش». کدام شاعری (به‌ویژه حافظ با این کمال موسیقی) می‌آید بی‌هیچ موجبی این همخوانی را با آوردن سه مورد «ک» و یک «گ» در این میانه بر هم بزند؟ درست است که این امور ذوقی است، اما برخی موارد هست که می‌توان «محال ذوق» خواند، و به گمانم این از همانها باشد.

۳. آه ـ باد: این دو دارای رابطه‌ای ظریف از مقولهٔ «صدامعنایی»اند، زیرا در هنگام ادای واژهٔ «آه»، جریانی از هوای بازدم مثل باد به سمت بالا متصاعد می‌شود. هجاهای بلند «آ» هم به این معنی مدد می‌رساند.

ت (در: بادت): شناسهٔ ملکیِ مقدم = باد گل رعنایت را ببرد.

گل رَعنا: = گل دوروی، گل دورنگ، گل قحبه؛ در عربی، اَرْعَن رَعناء افعل وصفی است به ترتیب برای مذکر و مؤنث، از «رُعونَة» = حُمق و اِسترخاء (صحاح، لسان‌العرب) صفت مذکر «ارعن» در پارسی به کار نمی‌رود و مؤنث آن نیز معمولاً به حذف همزهٔ آخر (رعنا) و به معنایی متفاوت می‌آید: رعنا: الف. زن احمق و خودآرا، زن گول و سست؛ ب. خودپسند، متکبر؛ ج. (فارسی) خوب‌صورت، زیبا، خوشگل (معین) گفتنی است که در زبان پارسی هم «رعنا» گاهی به معنای منفی احمق، گول، مایهٔ تمسخر و نظایر اینها آمده، اگرچه برای مرد و زن، هردو، به کار رفته است، از جمله، فردوسی، از زبان زال (که در مورد رودابه با خود در جدال است) می‌گوید:

عروسم نباید، کـه رعـنا شـوم　　　بـه نـزد خـردمند رسـوا شـوم

(شاهنامه ۱، ۱۵۹)

نیز از زبان سودابه به سیاوش:

مرا خیره خواهی که رسوا کنی؟ به پیش خردمند رعنا کنی؟
(۳، ۲۵)

سنایی، به معنای خودپسند، در باب شیوخ صوفیه:

از زین مشتی ریاست‌جوی رعنا هیچ نگشاید
مسلمانی ز سلمان جوی و درد دین ز بودردا
(دیوان ۵۵)

البته در پارسی غلبه با معنای زیبا و خوبروی و دلاراست. در حافظ هم همین معنی اکثریت دارد، اگرچه در یک موردْ صفت «جهان» قرار گرفته، که معنای خودخواه و خودپسند از آن مستفاد می‌شود: جهان پیر رعنا را ترحّم در جبلّت نیست... (۵/ ۴۳۱)

و اما گل رعنا از آن روی دوروی یا دورنگ خوانده شده که از برون زرد و از درون سرخ است. به همین سبب رخسار عاشق، جام زرین با می گلگون، و روی زرد و دل پرخون را به آن تشبیه کرده‌اند. نرگس دورنگ را نیز با گلبرگلهای سپید و جام زردِ میانی «نرگس رعنا» گفته‌اند. واژهٔ «رعنا» با مفهوم دورویی و دورنگی به آدمیان نیز نسبت داده شده و در ادب فارسی از زاهدان و صوفیان و ناصحان رعنا بسیار سخن رفته است. این گل از جنس گل سرخ (*Rosa*) است. در مقامات حمیدی می‌خوانیم: «و گل دورنگ چون عاشق منافق، یک سو لعل و یک سو زر، باطن دیگر و ظاهر دیگر. رنگ به رنگ می‌نماید و مس به زر می‌انداید...» [طبع انزابی‌نژاد ۴۸ـ م] (بهرام گرامی، گل و گیاه ۳۱۴) سنایی، هم دربارهٔ دورویی آن:

گرچه باشد با سنایی چون گل رعنا دوروی
در ثنای او سنایی ده‌زبان چون سوسن است
(دیوان ۸۱۸)

بیت صائب بس گویاست، هم از نظر رنگ زرد و سرخ، و هم دورویی و نفاق آن:

نیرنگ چرخ چون گل رعنا در این چمن خون دل از پیالهٔ زر می‌دهد مرا
(دیوان ۱، ۳۵۱)

در برهان مدخلی به صورت «گل رعنا» نیامده، اما در ذیل «گل قحبه»: گل دوروی را گویند، که گل رعنا باشد، و آن گلی است که بیرون آن زرد و درون آن سرخ می‌باشد، و عربان «وَردالفُجّار» می‌گویند.

شفیعی کدکنی دربارهٔ گل رعنا نظری متفاوت با جمهور اهل لغت دارد و معتقد

است هیچ ربطی به صفت عربی «ارعن رعنا» از مصدر «رعونة» ندارد، بلکه واژه‌ای است پارسی که به دلیل نوع تلفظ آن به شکل «رعنا» کتابت شده. شاید از آغاز بر گل انار اطلاق می‌شده و گل انار همان «رانا»ست، که از یونانی وارد پارسی شده، و چون فتحهٔ بعد از «ر» به گونه‌ای خاص بوده آن را با «ع» ثبت کرده‌اند. (قلندریه در تاریخ ۵۴۶) این نگارنده تنها می‌گوید: اللهُ اعلم.

۴. که: از نظر دستوری در چنین موضعی زاید می‌نماید و احتمالاً برای پر کردن وزن آمده. گمان نمی‌کنم بتوان توجیهی برای آن یافت و از میان معانی یا بارهای معناییِ «که» محملی برایش به دست داد، مگر این‌که با قدری تکلف و با بهره‌گیری از روال گویش محاوره بگوییم: «اگر امروز نبرده که چیزی نیست، لابد فردا می‌برد.» اما آیا پذیرفتنی هست؟

۵. خیال: یکی از معانی آن در عرف استعمالْ قوّهٔ «متخیِّله» است و به گمانم در اینجا به همین معنی است. شیخ اشراق: «و با این نفْس، قوّتی چند هستند که ادراک ظاهر کنند از حواس پنجگانه که مشهورند، همچون لمس و سمع و بصر و ذوق و شمّ. و قوّتی چند دیگر هستند در باطن، و ایشان نیز پنج‌اند: یکی را حسّ مشترک خوانند، و نسبت وی با حواسّ پنجگانهٔ ظاهر، نسبت حوضی است که در وی پنج جوی سَر دارد. و بدین قوتْ صورت بینند روشن، نه بر سبیل تخیّل. و قوت دیگر هست، خیال گویند، و او خزانهٔ حسّ مشترک است که در وی صورت حواسْ ظاهر نماید چون از حواس برود.» («هیاکل‌النّور»، مجموعهٔ آثار فارسی ۸۷) در جای دیگر نیز به تعریف «متخیّله» و بیان فرق آن با «خیال» می‌پردازد: «متخیّله، و آن، آن است که صورتها ترکیب کند و همچنان احکام را، و این را چون عقل استعمال کند مُفَکِّره گویند. به واسطهٔ این، علوم به در آورَد و صناعات را ترتیب کند، و محاکات در خواب بدوست. و این بجز از خیال است، زیرا که خیال تصرف نکند بلکه صوَر را نگاه دارد آنچنان که باشد، و متخیله ترکیب و تفصیل [= جداسازی ـ م] کند، و این آن است که جانوری را ترکیب کند از اعضای مختلف، چنان‌که سرش از آنِ مردم و گردنش از آنِ شتر و پشتش از آنِ پلنگ کند.» («الواح عمادی»، همان ۱۳۱) جای دیگر: «متخیّله: قوّتی است هم تعبیه کرده در تجویف اوسط دِماغ [...] اوست که استنباط چیزها کند و اندیشه‌های عجایب پیش گیرد، و هرگاه عقل بر او مستولی شود او را مفکِّره خوانند، و هرگاه که وهم بر او غالب شود متخیّله خوانند. و در قوای باطنی بلندتر از وی قوّتی نیست.» («بستان‌القلوب»، همان ۳۵۳ـ ۳۵۵) دربارهٔ «خیال» پیش از این سخن رفته

است. (نک. ح ۲۹/۱.)

لُعبتْ باختن: لعبت در لغت هرگونه بازیچه یا اسباب‌بازی به‌ویژه عروسک است و مجازاً به معنای هر مادینهٔ زیباروی، خوش‌قدوبالا و ظریف و شیرینکار است. (نک. ح ۳۵/۷.) لعبت باختن در اصطلاح به انواعی از نمایش سنّتی گفته می‌شود که به کمک عروسکها یا صورتکهایی به منزلهٔ عروسک و حرکت دادن آنها به مدد کسی که از پشت صحنه به جای آنها حرف می‌زند و یا تقلید صدای متناسب با هر صورتک به وسیلهٔ شخصِ دارای آن صورتک انجام می‌گیرد. نامهایی گوناگون برای این‌گونه نمایش در متون و منابع هست همچون خیالْ‌بازی، بازی خیال (عربی: خَیالُ‌الظِّل) شبْ‌بازی، بازی شب، پرده‌بازی، بازی پرده، لعبتْ‌بازی، امروز: خیمه‌شب‌بازی. در رباعی معروف منسوب به خیام:

از روی حقیقی، نه از روی مَجاز — ما لعبتکانیم و فلک لعبت‌باز

بازیچه همی‌کنیم بر نطع وجود — رفتیم به صندوق عدم یک یک باز

(محسن فرزانه، عمر خیام و رباعیهای او ۸۰)

(از روی حقیقتی؟ به هر حال خللی در وزن هست.) لعبت‌باز: عروسک‌گردان، همچنان که گردانندهٔ فانوس خیال را «خیال‌باز» می‌گفتند؛ سید حسن غزنوی:

بازیچهٔ لعبت خیالت — زین چشم خیال‌باز گشتم

(دهخدا، ذیل «خیال‌باز»)

لعبت‌بازی: مرادف شبْ‌بازی، و آن گذشت. حکیم حیاتی گیلانی:

همچو لعبت به تار لعبت‌باز — خلق در پیچ و تاب رشتهٔ اوست

و بعضی گویند: «بگیتیهایی که امردان را به شکل زنان برآورده رقصانند.» (وارسته، مصطلحات‌الشعراء، ذیل «لعبت‌بازی») بَگیتی یا بَهگیتی، واژه‌ای است هندی به معنای کسی که امردان را به صورت زنان درمی‌آورد و می‌رقصاند. پیداست که این نیز نوعی از لعبت‌بازی است، با این فرق که از مذکّران بی‌ریش (امرد) به جای لعبت سود می‌جویند. بَهگَت‌باز: جزو اول هندی و جزو ثانی فارسی، فرقه‌ای است در هندوستان که امردان را می‌رقصانند. (غیاث) وارسته در ذیل «شب‌بازی»: دو نوع است: یکی آن‌که بهگتیا در شب به صور مختلفه برآیند و امردان را به شکل زنان مُشَکَّل سازند، و دوم آن‌که خیمه بر پا کرده اشکال منقوشهٔ صفحهٔ چرم و کاغذ در نظر جلوه دهند. غایتش این‌که قسم اول گاهی روزانه هم این عمل کنند، و قسم ثانی خاصه در شب؛ مخلص کاشی:

شیخ شهرم که کند منع ز لعبت‌بازی گر به دستش فتد آن زلف، کند شب‌بازی

خیال‌بازی: نظامی:

در پردهٔ آن خیال‌بازی بیچاره شده ز چاره‌سازی

(لیلی و مجنون ۷۰)

شب‌بازی: هم او:

هر نفسی از سر طنّازیی بازی شب ساخته شب‌بازیی

(مخزن ۴۶)

شفیعی کدکنی پژوهشی دارد دربارهٔ لعبت‌بازی، خیال‌بازی، پرده‌بازی و غیره، که در طیّ آن این نوع نمایش را چیزی رایج در عصر غزنوی دانسته و جزئیات آن را بر طبق متون و منابع ذکر کرده است. («پیشینهٔ هنر تئاتر در ایران»، بخارا، ش ۴۱، فروردین ـ اردیبهشت ۱۳۸۴، ص ۶۳ـ۶۷.) در این مقاله در ضمن بحث از لعبت‌بازی و پرده‌بازی، دربارهٔ نمایشنامه‌هایی که اجرا می‌شده توضیحاتی ارائه گردیده است. «لعبت‌بازان کسانی بوده‌اند که این نمایشنامه را اجرا می‌کرده‌اند و نمایش ایشان همراه با موسیقی بوده است، زیرا دف زدن این لعبت‌بازان در حین نمایش در همین داستان [داستان منقول از اسرارالتوحید در ص ۶۴ـ م] به صراحت آمده است، و از آنجا که برای هرکدام از اصناف و طبقاتی که در نمایش جایی داشته‌اند سرودی و حُراره‌ای وجود داشته است، آن سرود و حراره را دَم می‌گرفته‌اند و دسته‌جمعی می‌خوانده‌اند. (همان ۶۵) و اما اطلاعات دقیقتر و تخصّصی‌تر را بهرام بیضایی، هنرمند، نمایشنامه‌نویس و کارگردان بزرگ عصر ما، به دست می‌دهد، از جمله: نمایشهای عروسکی [= لعبت‌بازی ـ م] را ما امروزه با به کار بردن دو عنوان، یکی «سایه‌بازی» و یکی «خیمه‌شب‌بازی» از هم جدا می‌کنیم، اما در قدیم، این دو نمایش به دلیل شباهتهای ظاهری، مجموعهٔ واحدی به شمار می‌رفته است و هنوز دانشِ نظریِ نمایش، آن دقت را نیافته بود که به هریک نامی جداگانه بدهد. در سایه‌بازی، داستان با حرکات چند عروسک که در برابر یک منبع نورْ سایه‌هاشان بر پرده می‌افتاد نشان داده می‌شد. اما در خیمه‌شب‌بازی، تماشاگر مستقیماً عروسکهای متحرک با بُعد و رنگ را بر صحنه می‌دید، نه سایه‌هاشان را. به ظاهرْ عوامل و وسایل هردو بازی یکی است، ولی عملاً در نوع عروسکها تفاوتی است که تفاوتهای فرعی‌تری را به دنبال می‌آورد. عروسک در سایه‌بازی از چرم کدر و گاه به عکس از پوستی شفاف و ظریف (که نور از آن بگذرد) ساخته می‌شد. اما ساختن مفاصل حرکتیِ عروسک در سایه‌بازی، کاری

مشکل و حرکت دادنش با نخ ناممکن بوده، زیرا وزن سبک عروسک سبب می‌شد که حرکت دادن یکی از اعضا تمامی بدن را به حرکت درآورد؛ پس عروسکها در سایه‌بازی با نَیهای نازک حرکت داده می‌شدند. اما عروسک خیمه‌شب‌بازی با پارچه و چوب و غیره ساخته می‌شد و به نسبت بلندی‌اش دارای ابعاد طبیعی بود و جنباندن دست و سر و پا در آن اِشکال عروسک سایه‌بازی را نداشت. عده‌ای در این بحث کرده‌اند که نمایشهای عروسکی از کجا به ایران آمده، درحالی‌که لزومی به آن نیست که از جایی وارد شده باشد. از سدهٔ پنجم به بعد است که در متون به اشارات و اصطلاحاتی دربارهٔ آن برمی‌خوریم. (برای اطلاع بیشتر، نک. نمایش در ایران ۸۴ـ۱۱۲، تمامی بخش زیر عنوان «نمایشهای عروسکی».)

در برشماری انواع لعبت‌بازی، نامی از «خیال‌الظل» رفت. زریاب خویی قسمتی را از رساله‌ای کوچک به نام خَیال الظل و اللَعب و التّماثیل المصوَّرة عِند العرب نوشتهٔ احمد تیمور پاشا، دانشمند مصری، دربارهٔ بازی خیال‌الظل یا اللعب بِالخیال نقل کرده است. مطابق آن برای این بازی، خانه‌ای چهارگوش با سقف چوبی می‌ساختند که آن را از سه طرف با پارچهٔ کتانی یا مثل آن می‌پوشاندند. از طرف چهارم، پرده‌ای سفید می‌آویختند که از چهار طرف محکم به چوبها بسته شده بود و صورتکها (در عربی: شُخوص) در همین پرده ظاهر می‌شدند. این بازی در شب انجام می‌شد. با فرارسیدن شب، بازیگران (معمولاً پنج تن) به درون خانه می‌آمدند. یکی از آنان پسری بود که ادای زنان را درمی‌آورد و دیگری آواز خوش داشت. در وقت بازی، آتشی برمی‌افروختند که مادّهٔ آن پنبه و روغن بود و این آتش را میان صورتکها و بازیگران روشن می‌کردند. صورتکها را با دو چوب باریک می‌جنباندند و سایهٔ آنها بر پرده می‌افتاد. این صورتکها از چرم گاو ساخته و بر حسب رنگ صورت و لباس و جانوران و درختان و میوه‌ها رنگ‌آمیزی می‌شد. وقتی روشنایی آتش بر این صورتکهای رنگین می‌افتاد درخشندگی خاصی پدید می‌آمد. آنگاه تیمور پاشا داستانهایی [نمایشنامه‌هایی ـم] را که با این نوع بازی در قهوه‌خانه‌ها و عروسیها بیان می‌شد شرح می‌دهد و می‌گوید اصل هندی داشته است. (آیینهٔ جام ۳۴۲ـ۳۴۳)

از این گونه بازیها گاهی برداشتهایی عارفانه نیز می‌شده است. عراقی در لمعات سخنی دارد که به نظر می‌رسد به همین بازی مرتبط باشد: «هر چیزی را ذاتی است، و سایه را ذات جز شخص نیست. پس حرکت سایه به حرکت شخص باشد [...] یک استاد پس پردهٔ ظل و خیال، چندین صور مختلف و اَشکال متضاد می‌نماید، حرکات

و سکنات و احکام تصرّفات، همه به حکم او و او پس پرده پنهان. چون پرده براندازد ترا معلوم می‌شود که حقیقت آن صور و افعال چیست، و صورت و افعال اوست.» (کلیات ۳۹۴) لعبت‌بازی به همین سان مدلولی خاص در میان درویشان و اهل عرفان یافته است. حسین واعظ کاشفی: «بدان، ای عزیز، که در کار لعبت‌بازی، درویشان صاحبدل تأملها فرموده‌اند.» آنگاه از قول کسی نقل می‌کند که شخصی نشسته چادری به سر کشیده و دو صورت را در زیر چادر نگاه داشته و یکی را با صدای مردانه و دیگری را با صدای دخترانه رو به یکدیگر حرکت می‌داده. بعدْ سؤال و جواب دو صورتْ منجر به نزاع آن‌دو و سپس آشتی شده است. «این ضعیف در آن متعجب شدم. صاحبدلی در آن هنگامه دست بر من زد و گفت [...] تو می‌پنداری که بازی، بازی است؟ نه، که جِدّ است، و صاحب جِد پوشیده شده است در حجاب بازی‌کننده. صور عالم بر مثال لعبتی چندند که استاد کامل بـه حسب خیالْ دقایق ایشان را از باطن تحریک می‌دهد و افعال خود تمام می‌نماید...» (فتوت‌نامهٔ سلطانی ۲۴۰_۲۴۱)

و اما محتوای بیت به گمان این نگارنده پیرامون شعر و هنر شاعر است. قراینی چون خیال (که شعر بر بنیاد آن است) و لعبت باختن (با توجه به دلالت لعبت بر هر چیز ظریف و زیبا) مؤید این معنی است، به‌ویژه وقتی تصور کنیم که کار شاعر در مورد الفاظ و عبارات و به‌ویژه تصاویر شعر و حرکت آنها در ذهن می‌تواند همانند جنبش عروسکها یا صورتکها در صحنه باشد. آیا لعبت‌بازیِ تماشاییِ شاعری چون خواجه چه چیزی بجز سخنان دلارای او می‌تواند باشد؟ لحن شاعر هم به رغم ظاهر طرب‌انگیز آن با گلایه همراه است، از این‌که این هنر او و لعبتهای شعرش بازخوردی را که شایستهٔ آن است نیافته است، به‌ویژه که او با چشمداشتی حداقلّی، آرزومند آن است که فردی صاحب‌صلاحیت در دنیای شعر حتی نام «تماشا» را ببرد، یعنی کمترین توجه خود را نثار این هنر کند. پیداست که نام تماشا را بردن هنوز با تحقق تماشای این لعبت‌بازیِ خیالی فاصله دارد. قطعاً توجه داریم که «این همه لعبت» تداعی‌کنندهٔ دلخوشکنکی است که شاعر تمامت امید خود را در گرو آن نهاده و همچنان به خود وعدهٔ «بزک نمیر بهار میاد» می‌دهد و یا به قول ادبا هنوز عشوهٔ ایّام می‌خرد. مگر نه این‌که بیتهای ۱ و ۲ نیز بازتاب ناکامی اوست؟ اندک توجهی به عناصر بیت یعنی خیال، لعبت، هوس، بازی کردن، بوکه (=امید که) و فقط نام چیزی را بردن، همگی تداعی‌کنندهٔ امری کاذب، غیر واقعی و هنوز تحقق نیافته است، و همین جوهر مشترک است که جملگی را در جهت آمالِ برنیامدهٔ شاعر به حرکت می‌اندازد.

خواجه در بیتی دیگر، جزئیات دیگری را از لعبت‌بازی به معنای آشنای خیمه‌شب‌بازی ذکر می‌کند:

حلقهٔ زلفش تماشاخانهٔ باد صباست   جان صد صاحبدل آنجا بستهٔ یک مو ببین

حلقه (در حلقه‌بازی) تماشاخانه، مو (ریسمان بس باریک هدایت عروسکها)؛ «صاحبدل» هم جایگزین «صاحبنظر» شده است. (نک. ح ۳۹۴/۳.) نیز شاعر در بیتی دیگر به «پرده‌بازی» اشاره دارد:... باشد اندر پرده، بازیهای پنهان، غم مخور (۲۵۰/۶) به گمانم «شبروان خیال» (۲۹۶/۵) و «صورت خیالی» (۴۵۳/۲) هم مربوط به همین بازی و یا همانندهای آن باشد.

تماشا: با توضیحاتی که رفت بعید می‌دانم دیگر تردیدی در این باشد که به معنای نگریستن و مشاهده کردن است، به خلاف این نظر غریب که: تماشا تنها به معنای گشت و گذار است. آیا در آن «تماشاخانه» هم حاضران گشت و گذار می‌کنند؟ (نیز نک. ح ۲۸/۵.)

۶. علم: بارها در حافظ به معنای اخصّ آن، یعنی علم دین، آمده، و اینجا هم به نظر چنین است، زیرا اینجا هم محتوای اصلی همانا رویارویی میان زهد و عشق است. وقتی چنین باشد «فضل» را هم می‌توان تأویل به اخلاق کرد، اخلاقِ منبعث از، یا مبتنی بر دین. بدین سان حاصل کار، تقابل میان دین و اخلاق متعارف با نگرش بر پایهٔ عشق و جمال خواهد بود.

یغماگری چشم یار در دل عاشق: سلمان:

آباد چون بماند آن دل که در سوادش   از ترکتاز چشمت یغما بود همیشه؟

(دیوان ۲۷۱)

اما چرا حافظ بیمناک از آن است؟ پاسخ شاید در این پرسش نهفته باشد: آیا اگر ما به جای حافظ، در آن محیط و احوال بودیم، حافظ قرآن، پروردهٔ فضای مدارس دینی عصر، خویگر با علوم و معارف دینی و بحث و فحص و تلقین و تکرار مستمر بودیم، هرگز هیچ‌گونه بیمی از این‌که این حاصل چهل‌ساله را در برابر یک لحظهٔ جادویی از وسوسهٔ جمال به مزاد بگذاریم نمی‌داشتیم؟ آیا این کشاکش سده‌های آزگار میان بینش دینی و عرفانی یا زهد و عشق، میان سر به زیر انداختن در عوالم طاعات و دراسات یا چشم در پی تیر نگاهی و تراش تنی (حالا بگیر از گونهٔ «دلی»اش) چرخاندن و چراندن، همه و همه هیاهوی بسیار بر سر هیچ و پوچ یا به اصطلاح «شعر» بوده است؟

۷. عِجْلاً جَسَداً لَهُ خُوارٌ (اعراف ۱۴۸، طٰهٰ ۸۸) قوم موسی در نبود او از زیورهاشان پیکری ساختند که به تنْ گوساله بود و به بانگْ چون گاو، تا با ید بیضای موسی معارضه کنند.

عشوه خریدن: فریب خوردن (دربارهٔ عشوه خریدن و فروختن، نک. ح ۸۵/۴.)

سامِری: قالَ فَإنّا قَدْ فَتَنّا قَومَکَ مِنْ بَعدِکَ وَ اَضَلَّهُمُ السّامِریُّ (طه، ۸۵) (فرمود: ما در نبود تو قومت را آزمودیم و سامری ایشان را گمراه کرد.) سامری: منسوب به سامره، شهر مشهور فلسطین وُسطیٰ؛ گلدزیهر با استفاده از تاریخ جدایی سامریان از بقیهٔ جهان، سامری را به‌منزلهٔ نمایندهٔ سامریان معرفی می‌کند. این جدایی قبلاً در اناجیل ذکر شده. گلدزیهر روابط یهودیان، مسیحیان و مسلمانان را مقایسه و از آن چنین استنباط می‌کند که برای سامریان تماس با غیر سامری نجاست محسوب می‌شد. (معین) در احادیث قدسی آمده که وقتی موسی گفت: خداوندا، این سامری گوساله‌ای بانگ‌دهنده ساخته است، خطاب آمد: تِلکَ مِنْ فِتْنَتی فَلاتَفَحَّصْ عَنها. (کلیات حدیث قدسی ۱۲۲) (آن آزمون من بود، بازجُست آن مکن.) در حدیثی قدسی آمده است که خداوند به موسی (ع) فرمود: لاتَقْتُلِ السّامِریَّ فَاِنَّهُ سَخِیٌّ. (همان ۱۰۸) (مکش سامری را، همانا او بخشنده است.) ابوالفتوح: «نگر تا قدیم ـ جلَّ جلالُه ـ چگونه فرمود حوالت امتحان، که تفسیر او تشدید تکلیف باشد، به خود حوالت کرد و حوالهٔ اِضلال به سامری کرد. اگر اِضلالْ خدای کردی حوالت به سامری نبودی. مفسّران گفتند: ششصد هزار مرد بودند، همه به گوساله مفتون و گمراه شدند، جز دوازده هزار مرد، که ایشان با هارون بماندند، گوساله‌پرست نشدند.» (تفسیر ابوالفتوح ۱۳، ۱۷۵) سامری یکی از افرادی است که نامشان چون نشان و نمادی برای نیرنگ و سحر و معارضه با حق است و سحر او مقابل ید بیضای موسوی؛ سیف فرغانی:

از همچو ما فسرده‌دلان، شوق موسوی　　　از جَیب سامری، یدِ بیضا طلب کند

(دیوان ۳، ۱۰۸)

دست بردن: «دست» به معنای یک دَور در قمار یا رِهان (شرط‌بندی و گروگذاری در سواری و تیراندازی) یا مسابقه است، و «بردن» یعنی آن دور را به سود خود به پایان بردن. دست بردن = فائق شدن در شرط و نذر و قمار و مسابقه و امثال آن (دهخدا، یادداشت مؤلف) مولانا:

هرچ هستی، جان ما قربان تست　　　دست بردی، دست و بازویت درست

(مثنوی ۱، ۸۴)

سعدی:

بیم مات است درین بازی بیهوده مرا   چه کنم؟ دست تو بردی، که دغل باخته‌ای

(غ ۴۸۸؛ هردو شاهد اخیر از دهخدا، با تغییر و افزودگی)

ید بیضا(ء): از معجزات حضرت موسی، که چون دست در بغل می‌برد و بیرون می‌آورد نوری ظاهر می‌شد که به آسمان تتق می‌کشید. در چند آیهٔ قرآن از آن سخن رفته است، از جمله: و اَدْخِلْ یَدَکَ فی جَیْبِکَ تَخْرُجْ بَیضاءَ مِنْ غَیرِ سوءٍ (نمل ۱۲) (دست در گریبان خویش کن تا سپید بی‌هیچ آسیب و بدی بیرون آید.) ید بیضا در اشعار نیز منزلت معجزِ نمایان یافته، اما در گویش محاورهٔ امروز قدری با تفاوت به معنای دم و دستگاه و طول و عرض و امکانات و غیره به کار می‌رود، مثلاً: فلانی با آن همه ید بیضا نتوانست کاری صورت دهد.

۸. تنگدلی: برابر است با «قبض»، همچنان‌که «گشاد» یا «گشایش» را در مورد دل یا روح و غیره می‌توان برابر با «بسط» دانست. در حافظ قبض و بسط به معنای مصطلح صوفیه در خصوص احوال به کار نرفته است، که جای تعجبی هم ندارد. در جای خود گفته‌ام که کسی چون خواجه با آن همه مخالفتش با صوفی و طعن و قدْح صوفیان از شیوخ و غیره طبعاً نباید هم خود را ملزم به تبعیت از عین اصطلاحات آنان کند. در مواردی هم دیدیم که او در صحبت از امور و احوال عرفانی، گاه به جای خود اصطلاحات، از معادلهای ساده‌تر، مأنوس‌تر و عام‌تر آنها سود می‌جوید، که ممکن است تنگدلی (یا دلتنگی) و مقابل آن گشاد یا گشایش از همان شمار باشد. در هر حال، جای این پرسش هست که آیا کسی چون حافظ، که در اشعارش بارها و بارها احوال مختلف عارفانه به خود نسبت داده، ممکن است هیچ حرفی دربارهٔ دو حال مذکور (که نوعاً در عوالم عرفانی فراوان هم روی می‌دهد) نزده باشد؟ از همین روی، و نیز تا حدودی برای رعایت احتیاط و نظر به احتمال نیاز خوانندگان این دفتر به برخی معانی و مصطلحات عارفان برای تفسیر اشعاری در این باب، خود را ناگزیر از این توضیح می‌بینم؛ ضمن این‌که «تنگدلی» یا «دلتنگی» برای حالت قبض و دل‌فشردگی، و «گشاد» یا «گشایش» برای حال بسط یا گشادگی یا شادی دل، هردو در اشعار عارفانه نیز فراوان به کار رفته، که این نیز با توجه به عرف این گونه اشعار طبیعی است، زیرا استعمال عین اصطلاح قبض و بسط در این دست اشعار (به‌ویژه غزل) کمتر صورت می‌گیرد و حتی شاعران عارف هم در غزلسرایی، بیشتر گرایش به معادلهای شاعرانه‌تر و آشناتر آن داشته‌اند، چنان‌که مولانا از استعارهٔ «خزان» برای قبض و

«بهار» برای بسط سخن می‌گوید: «همچنانک عارف گشاد و خوشی و بسط را نام بهار کرده است و قبض و غم را خزان.» (فیه ما فیه ۱۶۷)

جرجانی: دو حالت است بعد از فرارَوی بنده از حال خوف و رجاء. قبض عارف همچون خوفِ طالبِ امن است، با این تفاوت که خوف و رجاء متعلق به امری نادلخواه یا دلخواه در آینده است، و حال آن‌که قبض و بسط تعلق به امری حاضر از مقولهٔ وقت یا حال دارد که دل عارف را از واردی غیبی دگرگون می‌کند. (التعریفات ۱۷۸) عبدالرزاق کاشانی: بسط در مقام قلب، مانند رجاء در مقام نَفْس است، و آن واردی قلبی است که اشارهٔ معشوق را به قبول و لطف و بخشش و انس و نعمت اقتضا می‌کند. (ترجمه و شرح اصطلاحات‌الصوفیه ۷۲) عارف معروف، ابونصر سرّاج: قبض و بسط دو حالت شریف است اهل معرفت را. آنگاه که حقْ آنان را قبض دهد، مکروه دارد بر ایشان مایهٔ زیست را و مباحات و اکل و شرب و کلام را، و آنگاه که به آنان بسط دهد آنان را به اینها بازمی‌گرداند و نگهداشت ایشان را در آن بر عهده می‌گیرد. پس قبض، حال مردی عارف است که در او هیچ فضلی بر هیچ چیز جز در معرفتش نباشد، و بسط، حال مردی عارف است که حقْ حال بر وی گشاده کند و حفظ او را بر عهده گیرد تا خلق بدو تأدّب یابد. خدای تعالی فرمود: و اللّهُ یَقْبِضُ و یَبْسُطُ و الیهِ تُرْجَعونَ [بقرة ۲۴۵] (اللُمع ۴۱۹) قشیری: «قبض، عارف را همچنان بود که خوف مبتدی را، و بسط، عارف را به منزلت رجا بود مبتدی را.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۹۴) هجویری: «قبض و بسط، دو حالت‌اند از احوالی که تکلّف بنده از آن ساقط است چنانک آمدنش به کسبی نباشد و رفتن به جهدی نه [...] پس قبض عبارتی بود از قبض قلوب اندر حالت حجاب، و بسط عبارتی است از بسط قلوب اندر حالت کشف.» (کشف ۴۸۸ـ۴۸۹) عبّادی: «چون دل در قبض افتد چنان منطوی [= در هم پیچیده ـ م] گردد که بارِ یک کاهبرگ نتواند کشید، و چون در بسط افتد چندان انتشار و انفساح [= گشادگی ـ م] یابد که هردو جهان در وی پدید نیاید.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۱۹۱) نجم رازی نخستین مورد و مصداق قبض را آنجا می‌داند که آدم پس از هبوط به این جهان، آنگاه که عالم را وحشت‌سرایی سرشار از هول و خوف و خطر دید «قبض بر وی مستولی شد، آهی سرد برکشید.» (نک. مرصاد ۸۹ـ۹۰.) سهروردی بر آن است که قبض و بسط در بدایتِ محبتِ خاص روی می‌دهد، نه در نهایت آن. «آنچه در مقام محبت عامْ لایح شود به حکم ایمان، نه قبض و نه بسط بود بلکه خوف و رجا بود [...] سالک چون ترقّی کند از محبت عام به محبت

خاص، قبض و بسط ظاهر شود، و قبض از ظهور صفات نفس تولد کند و بسط از غلبهٔ صفات دل. و چون دل سالک از پرده بیرون آید هیچ حال او را مقیّد نتواند کرد. در این حالْ او را نه قبض بود و نه بسط [...] چون نفس متأدّب باشد دل را هرگز قبض نباشد.» (عوارف‌المعارف، ترجمهٔ عبدالمؤمن اصفهانی ۱۹۰) فروزانفر: «خلاصهٔ نظر ابوالقاسم قشیری این است که قبض و بسط دو حالت است که پس از ترقی عبد از مرحلهٔ خوف و رجا حاصل می‌شود [...] فرق قبض با خوف و بسط با رجا آن است که خوف و رجا از امری مرتبط به آینده پدید می‌آید چنان که از فوت امری مطلوب و ورود امری مکروه بترسد یا آن‌که آرزوی مطلوبی و انتظار زوال محذوری داشته باشد، که خوفْ نتیجهٔ اولین و رجا مترتّب بر دومین است، ولی قبض و بسط ناشی از معنی و واردی است که فی الحال باطن سالک را فراگرفته باشد. (نقل به معنی از رسالهٔ قشیریه، طبع مصر، ص ۳۲) نیز رجوع کنید بـه شرح منازل‌السائرین، طبع تهران، ص ۲۳۲ـ۲۳۴، مصباح‌الهدایه، طبع تهران، ص ۴۲۴، کشاف اصطلاحات‌الفنون، طبع کلکته، در ذیل «بسط، قبض».» (معارف بهاء ولد، حواشی و تعلیقات مصحح ۲۳۸؛ استاد فقید به منابعی دیگر نیز ارجاع کرده‌اند که این نگارنده پیشتر اقوالی را از آنها نقل کرده است و لذا از این ارجاعات حذف شدند.)

سنایی در «سیرالعباد» از قبض و بسط و مرحلهٔ فراتر از آن می‌گوید:

گاهی از لطفِ بسط مست شدم — گاهی از زخم قبض پست شدم
چون ازین پرده‌ها پریدم من — به یکی پرده دررسیدم من
پرده‌ای ذات او سراسر غور — بودن پرده، پرده را مستور
(مثنویها ۲۱۴ـ۲۱۵)

در بیت متن، لطف کلام بیشتر در «جام مینایی» است. مینا یا هریک از ترکیبات آن (نک. ح ۱۳۶/۵) ظریفترین جنسی است که جام یا ساغر از آن می‌ساختند، حال آن‌که در اینجا، به گونه‌ای پارادوکس‌وار، سدّی استوار برای غم و کدورت خاطر توصیف شده که نبودِ همین مقدارِ ظاهراً اندکِ این مایع، سبب می‌شود تا مایعی چون سیل بنیانکَن از غمها و دلهره‌ها بنیاد زندگی آدمی را برکَند. تأثیر بیتْ حاصل تقابل شیشه با سدّ، و دو گونه مایع، یعنی شراب و آب سیلاب است.

۹. اَعدا(ء): جمع عَدُوّ = دشمن (منتهی‌الارب) این واژه اولاً تبادر به «عَوّا» (در برابر صَرفه) دارد، که دو منزل از منازل ماه‌اند. (نک. مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «صرفه» و «عوّا».) ثانیاً ایهامی دارد به «اعدا» به معنای دونده‌تر، که افعل تفضیل است

از «عَدْوْ» = دویدن (به اعتبار «رفتن» و «صرفه بردن») سیروس شمیسا علاوه بر اینها معنای ایهامیِ دیگری هم قایل است و آن «عوعو» کردن سگ در «عوّا» است، که آن را مرتبط با راه، آهسته، کمین و سبقت گرفتن می‌داند. (نگاهی تازه به بدیع ۱۰۶ـ۱۰۷) که به گمان من بعید می‌نماید چنین چیزی لحاظ شده باشد، زیرا این در حکم ایهام در ایهام است و رابطه‌ای هم اگر باشد بسیار دور است.

۱۰. پَرداختن: = خالی کردن؛ پارسی میانه پرداختن pardāxtan، ماضی آن مشتق از ایرانی باستان para-tāxta و مضارع آن مشتق از ریشهٔ - tak به معنای تاختن و جاری شدن؛ ایرانی باستان para-tāča که اصل معنای آن دَور گرداندن بوده و سپس به معانی ادا کردن، به انجام رساندن، کامل کردن، پاک کردن و خالی کردن تحول یافته است. (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی)

بِهِل: هِلیدن = هِشتن؛ اوستایی از ریشهٔ harez = گذاشتن، رها کردن، ول کردن؛ پازند hēldan، hēlīdan، hēlēd؛ از ریشهٔ پهلوی hil (هشتن)، bēhilom (بِهِلُم) (معین، حاشیهٔ برهان، به تلخیص) در برخی گویشها هنوز هست، مثلاً در گویش همدانی «بِیَل» (=بگذار) صورتی از آن است؛ فردوسی:

به یک حمله از جایشان بُگْسِلد — چو بگسستشان، بر زمین کَی هِلد؟

(نقل از دهخدا)

بازهلیدن، هم او:

جهان را بدان بازهِل کافرید — سر گردش آفرینش بدید

(شاهنامه ۷، ۴۵۲)

* * *

در توضیح بیت ۱ گفتم که شعر شباهتی دارد با اشعار مقارن با هجرت اجباری از شیراز. درست نیم اول شعر، مجموعه‌ای است از بیان دلگیری از محیط، نبود یاریگر و کنایتی از حرمان او و از هنر خویش (شعر). اما این همهٔ قضایا نیست، چون بیت ۳ و آن «باغبان بی‌خبر از خزان» احتمال می‌رود تعریضی باشد به عامل یا عوامل مؤثر و دخیل در این کوچ ناگزیر، و هشداری از این‌که کار و زندگی او یا آنان همیشه بر وفق مراد نخواهد بود، زیرا به هر حال خزانی نیز در پیش خواهد بود (که خواهیم دید قرینه‌ای هم در غزلی سرودهٔ ایامی مشابه این دارد.) در مورد بیت ۷ و سامری در مقابل ید بیضا، آیا شاعر قصد کنایه زدن به حاسدان و معاندان خود و مسبّبان این

قضایا را ندارد؟ و آیا «بانگ گاو» بیشتر تداعی کنندهٔ شعر و سخن بیمایهٔ آنان نیست؟ باید توجه داشت که رشته اشعار مقارن با هجرت او از شیراز اغلب سرشار از کنایه‌هایی است دربارهٔ شخص یا اشخاص ذی‌ربط در این ماجرا، که تأملی در آنها می‌تواند بیش یا کم به روشن شدن انگیزه‌های سرایش این اشعار، واکنش او در برابر دست‌اندرکاران و درک بیشتر احوال و عوالم درونی او و تألّمات منجر به ترک دیاری که آن همه عزیز می‌داشت کمک کند. و اما آن شعر که به آن اشاره شد و چنین می‌نماید که در شرایطی همانند این سروده شده باشد این است (غ ۲۸۶):

ما آزموده‌ایم درین شهر بخت خویش　　　بیرون کشید باید ازین ورطه رخت خویش

اینجا هم حدیث رنج از محیط و قصد خروج است و حکایت ناکامی. بسی شایان توجه است که اینجا نیز از «آن یار تندخوی» سخن می‌رود و به او هشدار می‌دهد که عاقبت تعدّی و تندخویی خود را خواهد دید، به‌ویژه که لحن شاعر دقیقاً لحن کسی است که مستقیماً از این تندخویی متأذّی شده است:

کای دل، تو شاد باش، که آن یار تندخوی　　　بسیار تندرُوی نشیند ز بخت خویش

همچنین در اینجا هم از ضرورت بردباری و شکیبایی عارف‌وار در حوادث بزرگ حرف می‌زند، همچنان‌که در غزل مورد بحث نیز جام باده را مایهٔ ایستادگی در برابر غمهایی از این دست دانسته است. سرانجام هم، با کنایه‌ای ابلغ از تصریح، جمشید جم را مثال می‌زند که به کیفر غرور و تفرعن گرفتار آمد و از تخت و از فرّهٔ پادشاهی فروافتاد، که گفتم بیت اخیر و نیز آخر را می‌توان قرینه‌ای برای بیت ۳ یعنی باغبان مغروری دانست که عمر گل یا عزّت خویش را جاودانه می‌پندارد، ضمن این‌که من بعید نمی‌دانم که «گل رعنا» را بسی دقیق و سنجیده و با نظر خاص بر روی معنای اصلی «رعنا» (خودپسند و خودخواه) به کار برده باشد.

پیشتر گفته‌ام و اینجا هم به مناسبت این شعر بر آن تأکید می‌کنم که، هرچند شعر هیچ شاعری بازگویندهٔ همهٔ واقعیات مربوط به شاعر نیست، اما غزل هیچ‌یک از شاعران به اندازهٔ آنِ حافظ در ارتباط با امور و رویدادهای حیات واقعی شاعر و عصر و محیط او نبوده است (اگرچه مایل به این نیز نیستم که افراط و غلوّی در این مورد بشود.) به هر حال، نسبیت قضایا حاکی از این معنی است. غزل حاضر (و نیز غزل مورد قیاس) نیز بیرون از این حکم نیست.

و اما عبدالعلی دستغیب، بیتهای ۱ و ۶ را از نظر موضوعی و معنایی در تناقض می‌بیند. (حافظ‌شناخت ۲، ۹۹۴) پیشتر هم محمدعلی بامداد قایل به همین تناقض شده

بود که: اگر در شهرْ هیچ نگاری که دل شاعر را ببرد نبوده، پس «کدام نرگس مستانه علم و فضل چهل‌ساله را می‌برد؟» (حافظ‌شناسی ۳) آیا این به راستی مشمول تناقض است؟ می‌توان پرسید: آیا شاعر در جایی از شعر تصریح کرده که آن نگاری که ممکن است حاصل علم و فضل دیرسالهٔ شاعر را غارت کند دقیقاً در همان «شهر» سکنیٰ دارد یا اصلاً موجودی مشخص و متعیّن و «در مکان» است؟ یا به عبارت دیگر، این دو «نگار» دقیقاً از یک سنخ‌اند تا بتوان نام تناقض بر قضیه گذارد؟ به گمان من این طرز تلقی هم یکی از پیامدهای عدم توجه به ساختار موضوعی یا معنایی شعر است و بس. در تجزیه و تحلیل غزل ۳ (اگر آن ترک شیرازی...) نشان دادم که اگر به چگونگی ساختار دوقسمتیِ شعر (یک قسمت شامل مقدّمهٔ شبیه تغزل و تشبیبِ قصاید، و دیگر قسمتی که به منزلهٔ اصل قصد از شعر است) توجه نکنیم در آنجا هم ممکن است در مورد خال در بیت ۱ (که دست‌کم هم ارز و هم قیمت سمرقند و بخاراست) و خال در بیت ۴ (که معشوق بی‌نیاز از آن است یا خال برای او چیز بی‌ارزشی است) حکمی نظیر این بر تناقض کنیم. در آنجا هم دو گونه معشوق از شعر استنباط می‌شود: یکی معشوق انسانی و مقیم در مکان (ترک شیرازی) و دیگر معشوقی مطلق، فاقد تعیّن و برکنار و بی‌نیاز از مکان. آیا در آن غزل چیزی از مقولهٔ تناقض وجود دارد؟ در غزل حاضر به نظر می‌رسد در پنج بیت نخست، سخن از یافت نشدن یار است، اما پس از آن گویی شاعر، هم یار را یافته و هم راه را، یعنی عشق و معشوق راستین را پیدا کرده، همان که همواره آویزگاه استوار اوست. در اینجا هم می‌توان پرسید: آیا آن یاری که اگر جان بطلبد بی‌درنگ باید داد و خانهٔ دل را باید از غیر او پرداخت از شمار همان نگارهای پراگنده «در شهر» است؟ حال از زاویه یادشده به موضوع بنگریم، یعنی این‌که در یک شعر واحد نخست شاعر بگوید یار دلخواهی نیافته و پس از آن (یعنی مشخصاً در پایان شعر، که جای نتیجه‌گیری و ختم کلام است) تصریح به وجود یار دلخواه خود کند، آیا تناقضی روی داده؟ یا به بیان دیگر، اگر فرضاً در شعری ابتدا بگوییم «کجایی، ای گمشده؟» و پس آنگاه بانگ برزنیم که «آه، تو را یافته‌ام» مشکلی در شعر هست و این دو را با همدیگر جمع نمی‌توان کرد؟ آیا اساساً دایرهٔ شعر و ایراد سخن در آن تا بدین حد تنگ و گرفتار بایدها و نبایدهاست؟ آیا اگر دایرهٔ مضامین غزل را این قدر تنگ و ترش بگیریم، این به منزلهٔ تحکّم و تکلیف شاق به شاعر نیست؟ حافظ در جاهای دیگری هم دو گونه معشوق آسمانی و زمینی را با هم و در برابر هم آورده. مثلاً در غزل ۳۲۹ (من دوستدار روی خوش و موی دلکشم...) هم

از زیبارخان شیراز حرف می‌زند و هم از محبوبی که دوست دارد به سوی او پر بکشد، یا به قول خودش در عشق او «چون شمع» ایستاده و از هیچ آتشی هم نمی‌ترسد؛ آیا میان این دو تناقضی می‌بینیم یا اصلاً از یک مقوله‌اند؟ باز هم می‌گویم: تناقض وقتی تحقّق می‌یابد که هر دو طرفِ مورد مقایسه کاملاً صریح و بدون ابهامات خاص شعر باشد؛ آیا این شرط در این مورد محقَّق است؟

۱۲۵

۱ اگر نه باده غم دل ز یاد ما ببرد

نِهیب حادثه بنیاد ما ز جا ببرد

۲ اگر نه عقل به مستی فروکَشد لنگر

چگونه کشتی ازین ورطهٔ بلا ببرد؟

۳ فغان، که با همه کس غایبانه باخت فلک

که کس نبود که دستی ازین دَغا ببرد

۴ گذار بر ظُلُمات است، خِضر راهی کو؟

مباد کاتش محرومی آب ما ببرد

۵ دل ضعیفم ازان می‌کشد به طرْف چمن

که جان ز مرگ به بیماری صبا ببرد

۶ طبیب عشق منم، باده خور، که این معجون

فَراغت آرد و اندیشهٔ خطا ببرد

۷ بسوخت حافظ و کس حال او به یار نگفت

مگر نسیم پیامی، خدای را، ببرد

۱. نِهیب: = نِهیو، پهلوی نیهیپ nihip (معین) nihīp (فره‌وشی، فرهنگ پهلوی ۳۲۶) بنا بر اصل و ریشه باید به کسر اول گفت، اگرچه به فتح متداول است. با توجه به ریشهٔ مذکور باید آن را واژه‌ای پارسی دانست که هیچ ربطی به «نَهْب» عربی (= غارت و چپاول کردن) یا جمع آن «نِهاب» ندارد. در دهخدا، پس از ذکر اقوال فرهنگنویسان، در حاشیهٔ این واژه آمده: در لغت فرس اسدی بر وزن فِریب آمده است. ناظم‌الاطباء به کسر و فتح هردو ضبط کرده، و صورت متداول آن به فتح اول است. و امّا راجع به اصل کلمه، به فرض آن‌که امالهٔ «نهاب» (نظر صاحب غیاث و همنظران او) باشد معانی آن با نهاب به کلی فرق دارد، چه نهاب در عربی جمع نَهْب است به معنی غارت و غنیمت، اما «نهیب» فارسی مطلقاً بدین معانی مستعمل نیست. و اما معنی آن: در لغت فرس طبع دبیرسیاقی به معنای ترس و بیم آمده با بیتی از عمّارهٔ مروزی (در معین و دهخدا هم همین بیت به نقل از اسدی آمده ولی این واژه مطلقاً در طبع مجتبایی ـ صادقی، که طبع

جدیدتر و موثق‌تری است، نیامده است.) خوف و ترس (صحاح‌الفرس) در برهان، سرمهٔ سلیمانی و تحفة‌الاحباب همین معنی ذکر شده. رشیدی فقط «نهیو» دارد، ولی به همین معنی. اما در دهخدا، علاوه بر آن، این معانی نیز درج شده است: هول، تشویش، اضطراب؛ گزند و آسیب و دستبرد (بیت حافظ را به شاهد مقولهٔ اخیر نقل کرده)؛ آواز مهیب، فریاد، خروش، بانگ؛ عظمت، مخافت، هولناکی. (برای شواهد، نک. ذیل همین واژه.) در شاهنامه بیشتر به دو معنی آمده: یکی ترس و هیبت و مخافت، و دیگر بانگ و آواز بلند و مهیب؛ معنای اول مثل این سخن دربارهٔ رستم:

چو او دست بردی به تیر و کمان　　نـرَستی کس از تیر او بی‌گمان
به رنگ طبرخون شدی این جهان　　شـدی آفتاب از نهیبش نهان
(۶، ۲۸۶)

معنای دوم:

نهیب من ار سوی جیحون شود　　به جیحون درون آب پرخون شود
(نقل از دهخدا)

بعید نیست که معنای دومْ تحول مجازیِ معنای اول باشد.

۲. لنگر: آلتی آهنین پیوسته به طنابی طویل، که آنگاه که توقف کشتی را خواهند آن را در آب افگنند. =مِرساة؛ منتهی‌الارب، دهار. هَوْجَل، قُرَّیْص؛ کلمهٔ «لنگر» اصل کلمهٔ «اَنجَر» عرب و با «آنکرا»ی لاتین [و اَنکِر anchor انگلیسی ـ م] از یک اصل است. (دهخدا)

لنگر فروکشیدن: =لنگر انداختن؛ دهخدا به صورت «لنگر فروهِشتن» دارد، با این شاهد از فرّخی:

سبکی کرد و به هنگام سفر کرد و برفت　　تا نگویند: فروهشت برِ ما لنگر
[دیوان ۱۰۵ـم]

وَرطَه: (عربی: ورطة) =هَلَکَة، گِل و لای که گوسپند در آن افتد و از آن خلاصی نیابد؛ هر چیز غامض (لسان‌العرب) زمین پست، هلاکت (معین) غرقاب، مجازاً گرداب (دهخدا) به نظر می‌رسد در متن به همین معنی باشد.

در مورد معنای بیت، لنگر فروکشیدن به مستی را به دو طریق می‌توان توجیه کرد، اگرچه نتیجهٔ هردو یکی است: یکی این‌که بگوییم: عقل چون کشتیبانی است که در بندر مستی پهلو گرفته و لنگر کشیده، یعنی آخر راه عقل همین باده و مستی است؛ دیگر این‌که گفته شود: کشتیبان عقل در برابر مستی، چاره‌ای جز توقف ندارد. فرق

این‌دو در این است که در حالت نخست، این کشتیبانْ خود به طوع حکم بـر اخـتیار مستی می‌کند، ولی در حالت دوم چاره‌ای جز تسلیم در برابر آن نمی‌یابد. در هر حال، مراد تسلیم عقل در مقابل مَی و مستی است، که نهایت فوز و فـلاح است. حـافظ در مواردی اساساً حکم عقل یا نشان عاقلی را روی آوردن به باده و بی‌خویشی دانسـته است.

۳. به نظر می‌رسد تأثیر از سعدی پذیرفته باشد:

سعدی نه مرد بازی شطرنج عشق تست | دستی به کام دل ز سپهر دغا کرد برد؟

(غ ۱۷۵)

غایبانه باختن: شطرنج غیابی یا دورادور بازی کردن؛ چنان است کـه شـطرنج‌باز کامل (= غائب‌باز، غیاث) دور از حریف باشد و به واسطهٔ دیگری مهره حرکت دهد و بر حریفی که پشت نطع نشسته است چیره شود؛ وحشی بافقی:

شـــدیم مـات بـه شـطرنج غـایبانهٔ تـو | به ما بخند، که خوش بازیت بِاَنگیز است

(دیوان ۱۸)

بساط دوری و شـطرنج غـایبانه بـه خـوبان | به خود فروشده وحشی، عجب که مات نباشد

(همان ۷۸)

به‌ویژه بیت اخیر به خوبی نشان می‌دهد که غایبانه باختن، در مورد عشق، به معنای سودا کردن با عشق یار از دورادور یا در عالم خیال و البته سرانجام ناکام ماندن است، اگرچه خواهیم دید مصادیق دیگر هم دارد. محتشم کاشانی:

مـیرم بـرای آن‌کـه ز چشـم مشـعبدش | شطرنج غایبانه توان باخت در حضور

(دیوان ۵۴۶)

نظیری نیشابوری:

شطرنج غایبانه به تقدیر باخت عقل | خَصل مراد بـرد ز دولت هـزار بـار

(دیوان ۴۲۷)

(خصل: گروبندی در نشانه‌زنی و غیره) اینجا عقل و تدبیر (مربوط به مـمدوح) غایب‌باز و برندهٔ مطلق است. طالب آملی:

منصوبهٔ وصال مـیسّر نشـد، دریـغ | شطرنج عشق‌بازی ما غـایبانه مـاند

(دیوان ۴۴۱)

که مؤید معنایی است که ذکر شد.

زریاب خویی معتقد است: در بازیی که فقط یک تن بازی کند بازنده و برنده‌ای در

کار نیست، و اگر فلک غائبانه و بدون حضور مردم بازی می‌کند، این را اصلاً نمی‌توان بازی نام نهاد، و اگر فلک «دغا» باشد یعنی در بازی تقلب پیش می‌گیرد، لزومی برای این کار نیست، زیرا تقلب و دغا در بازی هنگامی است که دو طرف بازی برابر هم باشند و یک تن از آنها برای بردنْ دست به دغابازی بزنند. ایشان ظاهراً التفات نکرده‌اند که دغا و دغل به معنای تقلب اساساً جایی در بازیی از این نوع (که به هر حال هر دو طرف از نحوهٔ حرکت مهره‌های همدیگر مطلع‌اند) ندارد، بلکه به معنای نهایت زبردستی و به اصطلاح اَرقگی و دانستن تدابیر و فنونی است که حریف از آن بی‌بهره است. و اما با این استنباطْ نتیجه‌ای عجیب‌تر می‌گیرند: این‌که «غایبانه» در اصل چیزی مثل «دغاییانه» بوده است! گویی بدون این‌که التفاتی به این همه موارد استعمال بفرمایند تصور کرده‌اند فقط حافظ آن را به کار برده، که آن هم احتمالاً مشمول اشتباه بوده است. آنگاه شاهدی از ذیل جامع‌التواریخ رشیدی برای «نرد دغایی» ارائه کرده‌اند. (آیینهٔ جام ۵۳۱ ـ ۵۳۲) برای استحضار جویندگان عرض می‌کنم که: «دغا» در بازی نرد می‌تواند به معنای متقلب و ناراست باشد، زیرا تقلب و ناراستی در آن امکان‌پذیر است، لیکن در شطرنج به همان معنی است که ذکر شد، ضمن این‌که «غایبانه» هم ظاهراً فقط در شطرنج مصداق دارد، و نه در نرد. جالب توجه این‌که ایشان با آن‌که خودشان شواهدی برای شطرنج غایبانه نقل کرده‌اند «غایبانه» را در هیچ‌یک از آنها دارای معنایی محصّل ندانسته‌اند! این در حالی است که خرّمشاهی اصطلاح مذکور را به صورت صحیح معنی کرده و سه شاهد برای آن آورده است. (حافظ‌نامه ۱، ۵۳۱ـ۵۳۲) علی رواقی هم در برابر این نظرْ جانب معنای خرّمشاهی و نیز حسین خدیو جم در واژه‌نامهٔ غزلهای حافظ را گرفته است. («شب تاریک و بیم موج و...»، کلک، ش ۲۱، آذر ۱۳۷۰، ص ۷۹ـ۸۳.) شطرنج غایبانه امروز نیز معمول است، کسی که دعوی سیادت و استیلا بر دیگران دارد از طریق یک واسطه (که البته وسایل و طرق جدید ارتباطی می‌تواند بدل او قرار گیرد) مهره‌ها را حرکت می‌دهد تا حریف یا حریفان را مات کند. شطرنج با چشمان بسته نیز رایج است. گونه‌ای دیگر هم هست که شاید بتوان آن را هم غایبانه یا «نیمه‌غایبانه» خواند، بدین صورت که یک نفر در برابر تعداد بسیاری شطرنج‌باز قرار می‌گیرد و با گذری سریع بر حریفانی که پشت صفحه (قدیم: نطع، عرصهٔ و غیره) نشسته‌اند، تنها با نگاهی بر وضعیت هریک، مهرهٔ دلخواه را حرکت می‌دهد و به سراغ دیگری می‌رود، و بدین سان هرکدام از آنان را با خود تنها می‌گذارد تا دوباره نوبت به او برسد. بنابراین برخلاف گفتهٔ زریاب، در این

شیوهٔ بازی چنان نیست که فقط یک نفر بازی کند، لیکن طرف دیگر (غائب‌باز) برای حریف نامرئی است و یا طرز کارش بر او پوشیده است. در هر حال، معنای محصَّل شطرنج غایبانه این است: وقتی که شخص با موجودی بی‌نهایت ماهر و مدبّر طرف است که نمی‌داند در ذهن او چه می‌گذرد و او به اصطلاح چه آشی برایش پخته و چه بر سرش خواهد آورد؛ لذا خود را اسیر و دست و پا بستهٔ چیزی چون حکم غیبی یا غیابی می‌یابد، که سرانجام هم جز تسلیم در برابر او راهی ندارد. معمولاً در اشعار عرفانی، وقتی معشوق غایب‌باز است چاره‌ای جز پذیرش حکم و مشیّت او و لب دوختن از هرگونه اعتراضی نیست. گاهی هم طرفْ فلک، دهر و نظایر اینهاست، از این روی که هرگونه دغا و دغل (به معنای نقشه کشی و تدبیردانی) را در انبان خود دارد. خلاصه اگر غایبانه‌بازْ محبوب (به‌ویژه از نوع آسمانی) باشد اعتبار اقتدار کامل و این‌که اراده و مشیت او دست بالا را دارد لحاظ می‌شود، و اگر فلک، روزگار و غیره باشد، از آن روی که با آدمی کینه می‌ورزد و بدسگالی پیشه می‌کند، اعتبار نیت بد و فُجْأَه یا ناگهان گرفتن و خُرد و نابود ساختن در میان خواهد بود.

دغا: در عربی معنایی نزدیک به آن هست. جوهری در مادّهٔ «دغ و» می‌گوید: فُلانٌ ذو دَغَواتٍ یا ذو دَغَیاتٍ، هرگاه اخلاق پست داشته باشد. (صحاح) یا دارای خُلقی ثابت نباشد. (لسان‌العرب) اگرچه ارباب لغت پارسی چون دهخدا و معین ذکری از عربی بودن «دغا» نکرده و ظاهراً آن را پارسی دانسته‌اند، ضمن این‌که در فرهنگهای پارسی ضبط شده است. دَغا: (صفت) الف. ناراست، نادرست؛ ب. دغل، معیوب؛ ج. حرامزاده؛ د. سیم و زر ناسره و قلب، پول تقلّبی؛ (اسم) ه. غدر، مکر، فریب؛ و. لای و دُردی هر چیز؛ ز. خس و خاشاک (معین) در مورد بازی، از «شطرنج غایبانه» سخن رفت. اما «نرد دغا» هم داریم و بارها آمده است؛ مجیر بیلقانی:

کم‌زنان نرد دغا باختن آغاز کنند　　　مهرهٔ خصم بر اومیدِ مُششدر گیرند

(نقل از راحة‌الصدور ۳۱۴)

در حاشیهٔ مرصادالعباد: «[زمانه] با که نرد وفا باخت که عاقبت نه دغا باخت؟» (ص ۴۴۳، نسخه‌بدل ۸؛ نیز نک. محمدامین ریاحی، گلگشت ۲۸۷ـ۲۸۹.) البته در بیت حافظ همان شطرنج مراد است که نوع غایبانه هم دارد، درحالی‌که چیزی چون «نرد غایبانه» ظاهراً وجود ندارد، یا اگر هم باشد بنده ندیده است.

۴. خضر راه: حافظ بارها از این ظلمات و تیرگیها، بیابانهای بیکران و عرصات وحشتزا در عوالم سلوک و وصول به معرفت سخن گفته و طلب رهنمایی و اهتدا از

هر عاملی (از انسان و جز او) کرده است. به یاد آوریم که در نخستین غـزل دیـوان از «شب تاریک و بیم موج و...» سخن گفت. نیز این مورد، که به بیت متن نزدیک است:

بـه کـوی عشـق مـنه بـی‌دلیل راه قـدم که گم شد آن‌که درین ره به رهبری نرسید

خـدای را مــددی، ای دلیـل راه حـرم که نیست بـادیهٔ عشـق را کـرانـه پـدید

اما نکته این است که هرگز نمی‌گوید این دلیل راه کیست یا چگونه کسی می‌تواند باشد، و حتی هرگز تصریح نمی‌کند که این عامل هدایت لزوماً انسان است یا این «مرغ سلیمان» او کیست یا چیست، و آیا اگر از مقولهٔ انسان است آدم مشخّص و متعیّن و واقعی است یا چیزی ظاهراً مجرّد و درونی همچون پیر مغان. این در حالی است که در شعر دیگران، به‌ویژه غزلسرایان، بیش و کم می‌توان به شخصی مشخص در قالب پیران یا شیوخ متصوّفه یا هرگونه هدایتگری از انبیا و اولیا بازخورد. به راسـتی چـرا حافظ همواره در این باره یا به اجمال و اشارت و یا به رمز و استعاره سخن می‌گوید؟ و چرا تا بدین حد ذهن ما را با انبوهی حدس و گمان رویاروی می‌سازد؟ چرا حتی در یک دو مورد هم که شده ما را از این ابهام نمی‌رهاند؟ پاسخ این نگارنده به چیزی چون سمبولیسم حافظ (که آن را با ذکر دلایلی اوج سـمبولیسم عـرفانی خـوانـده است) بازمی‌گردد. در این شعر هم همان روح گستردگی معنایی و فراخی حوزهٔ دلالتی را که اقتضای هر سمبولیسم بالغی است مشاهده می‌کنیم. حافظ در اینجا هـم مـثل سـایر موارد نمی‌خواهد یک معنای مشخص و فردی معیّن و متعیّن را چـونان دلیـل راه و دستگیر در عوالم تاریکی و سرگشتگی به خواننده معرّفی و خیال او را عجالتاً راحت کند. به راستی آیا این نشانهٔ اوج کاردانی و راه‌دانی او در این شیوهٔ ویژهٔ بیانی نیست که به جای این‌که چـیزی را پـخته و سـاخته و آمـاده در اخـتیار اذهـان آسـان‌دوست و پخته‌خوار قرار دهد ذهن خوانـنده را آزاد مـی‌گذارد تـا آن گـونه کـه مـی‌خواهـد یـا می‌تواند دربارهٔ عامل هدایت و راه‌یابی به جولان درآید و کند و کاو کند؟ آری، حافظ خوب می‌داند چه می‌کند، و لذا مایل نیست با ایـن گـونه ایـضاحات (کـه در اشـعار دیگران بسیار دیده‌ایم و نمونه‌هایش را داده‌ام) نماد را تا حدّ استعاره‌ای محدود (اگر نگوییم پایین‌تر) فرود آورد. این شیوه‌ای است کلّی و غالب در سرایندگی او. بـدین سان آیا می‌توان توقع داشت که او، مثلاً در این مورد خـاص از آن شـیوهٔ هـمیشگی خویش دست بردارد؟

و اما در لخت دوم از پیامد نبود دستگیر و یاریگر در پهنهٔ گستردهٔ تاریکیها، ترسها و تردیدها سخن می‌گوید. عنصر آتش، به باور گذشتگان، بر آب استیلا و استعلا دارد،

و این آتشِ سوختن و ساختن در غیاب یک عنصر هدایتْ ممکن است کلّ حاصل و باقی تلاشها در جهت وصول به معرفت را بر باد دهد. به نظر می‌رسد واژهٔ آب، گذشته از معنای ایهامیِ رایج آن، هم می‌تواند مرتبط به آب دریا (در ارتباط با این‌که خضر رهانندهٔ کشتیهای راه‌گم‌کرده است) و هم آب حیوان باشد. به هر حال برای آدم محروم از نعمت هدایت، کدام آبرو و اعتبار باقی می‌ماند؟

۵. بیماری صبا: زریاب خویی این تعبیر شعرای پارسی‌زبان را تحت تأثیر ادب تازی می‌داند: «وصف صبا به بیماری از شعرای عرب است و من نخستین بار آن را در شعر ابن‌المعتز دیده‌ام:

یــا رُبَّ لیلٍ سـحر کُـلّه   مُتَّضَج البدر عَلیل النّسیم

(بسیار شبها که سرتاسر در صفا و روشنی همه‌اش بامداد بود / و ماه آن روشن و نسیم آن بیمار بود.) حریری در مقامهٔ دمیاطیّه گوید: صادَفْنا اَرضاً مُخْضَلَّةَ الرُّبیٰ مُعتلَّةَ الصَّبا. (به زمینی رسیدیم که تپه‌های آن از باران نمناک و نسیم آن علیل و بیمار بود.)» (آئینهٔ جام ۱۰۶ـ۱۰۷)

دقائقی مروزی: «موضعی دید بانعمت و جایگاهی بانزهت، صَحیحةُ الادیم، عَلیلةُ النّسیم.» (راحة‌الارواح ۵۸) علیل و علیله در مورد نسیم، به دو معنای بیمار و معتدل ناظر و دارای ایهام است. جان به بیماری صبا بردن هم از جهت اعتدال و ملایمت نسیم صباست. ابن‌منظور می‌گوید: وقتی بیمار نسیم خوش را به دم درمی‌کشد در خود احساس سبکی و شادی می‌کند. (لسان‌العرب، ذیل «ن س م») کمال اسمعیل، خطاب به ممدوح:

ای مرگ دشمنان تو بیماری صبا   وَآی کوری مخالف تو سرمهٔ هبا

(نقل از مونس‌الاحرار ۲۱)

(که حافظ عکس این معنی را اراده کرده است.) سلمان:

صبا، اگرچه رسول من است، بیمار است   بــدین بــهانه مـبادا کـه روزگـار بَـرَد

(دیوان ۱۲۵)

سلام حال بـیماران رسـانیدن صـبا دانـد

ولی او نیز بیمار است، می‌ترسم که نتواند

(همان ۱۲۹)

ناصر بخارایی:

صبا، برخیز، اگرچه ناتوانـی   مکن، زنهار، در رفتن تـعلّل

(دیوان ۳۲۲)

بیماری صبا در حافظ چند بار آمده، چون:

چون صبا افتان و خیزان می‌روم تا کوی دوست
وز رفـــیقان ره اســتمداد هــمت مــی‌کنم

(نیز ۱۶۳/۳ و ۳۵۱/۳)

جان از مرگ با بیماری به در بردن، خود تعبیری پارادوکسی است. به هر حال، این بیماری یا علیلی صباست که برای دل شاعر جانبخش است.

۶. معجون: در لغت عرب اسم مفعول از مصدر «عَجْن» = سرشتن و خمیر کردن (منتهی‌الارب) معجون: = درآمیخته، سرشته؛ جمع: مَعاجین (دهخدا، یادداشت مؤلف) به اصطلاح اطبا، ادویه‌ای چند ساییده که به شهد یا قـوام قـند آمـیخته بـاشد، خـواه خوشمزه باشد یا تلخ، به خلاف جُوارش [= گوارش ـ م] که در آن خـوشمزه بـودن شرط است. (غیاث) داروهای ترکیب یافتهٔ کوبیده شده که به وسیلهٔ انگبین یا رُبـهای به قوام آمده فراهم شده باشد. کشاف اصطلاحات الفنون (دهخدا) در بیت مـمکن است «معجون مفرّح» (مفرّح یاقوت) هم از آن اراده شده باشد. (نک. «مفرّح یاقوت» در: ح ۳۵/۴.)

۷. مگر: = امید که، بو که، باشد که، شاید که

خدای را: ایهام: الف. تکیه کلام برای استمداد و استغاثه؛ ب. پیامی برای خدا ببرد و شرح حال حافظ را به او بازگوید.

۱۲۶

۱ سحر بلبل حکایت با صبا کرد
که: عشق روی گل با ما چِها کرد
۲ نقاب گل کشید و زلف سنبل
گره‌بند قبای غنچه واکرد
۳ به هر سو بلبل عاشق به افغان
تنعُّم از میان باد صبا کرد
۴ ازان رنگ رخم خون در دل انداخت
وزین گلشن به خارم مبتلا کرد
۵ خوشش باد، آن نسیم صبحگاهی
که درد شب‌نشینان را دوا کرد
۶ من از بیگانگان دیگر ننالم
که با من هرچه کرد، آن آشنا کرد
۷ گر از سلطان طمع کردم، خطا بود
ور از دلبر وفا جستم، جفا کرد
۸ غلام همّت آن نازنینم
که کار خیر بی روی و ریا کرد
۹ وفا، از خواجگان شهر، با من
کمال دولت و دین، بوالوَفا، کرد
۱۰ بشارت بر به کوی می‌فروشان
که: حافظ توبه از زهد ریا کرد

۲. گره‌بند: غنی آن را «بند گره» می‌داند: به طرز قدیم فارسی که مضافٌ‌الیه را مقدم می‌شمرده‌اند، مثل گلاب یعنی آب گل. (یادداشتها ۲۶۱) که درست به نظر نمی‌رسد. گره‌بند = تُکمه یا دُکمه، گره؛ نقاب گل کشید و [...] حافظ (معین، دهخدا) همین معنی، مناسب مورد حاضر است. گفتنی است که «بند قبا» را پیشتر داشتیم، در:

به مشک چین و چگل نیست چین گل محتاج   که نافه‌هاش ز بند قبای خویشتن است

که آن را بندی قیطانی که بر قبا می‌بستند معنی کردم، زیرا در بیت اخیر سخن از بستن مشک به بند قبا (بندی که دور تا دور قبا در ناحیهٔ کمر می‌بستند) است، اما در مورد حاضر با «گره‌بند قبا» سر و کار داریم به معنای تکمه یا انگُله، زیرا غنچه به قبایی مانند شده که تمام تکمه‌هایش بسته شده و آنگاه با گشودن هر تکمه یکی از گلبرگها باز می‌شود. قبا هم جامهٔ بلند یا رسمی یا تشریفاتیِ اشراف و رجال و محترمان، از جنس گرانبها و دارای تکمه‌های بسیار بوده، و در اینجا گشوده شدن آن به صورت باز کردن تکمه‌های قبایی فاخر از پرند و جز آن تصویر شده است. شاید «گره‌بند» را از نظر دستوری بتوان اضافه‌ای به فکّ یا حذف کسره خواند، یعنی «گرهِ بند» به همان معنای تکمه. گفتنی است که خود واژهٔ «گره» (به تنهایی) هم به معنای تکمه و انگله، بسیار به کار رفته است، مثلاً در بیت مولانا:

هرکه بگویدت: ز مَه ابر چگونه وا شود

بازگشا گره گره بند قبا که: همچنین

(کلیات ۴، ۱۲۱)

فاعل «کشید» و «وا کرد» کیست؟ مطابق خانلری این دو فعل قاعدتاً به بلبل نسبت داده می‌شود، که مسلماً نادرست است و فاعل (مطابق ترتیب درست‌تر قزوینی) «نسیم صبحگاهی» است که در متن خانلری بیت ۵ واقع شده. ترتیب نادرست ابیات سبب شده تا فاعل به جای این‌که نزدیک فعل باشد به یکچنین جای دوری پرتاب شود. (در این مورد، نک. سخن پایانی.) بلبل نه تنها معمولاً برکشندهٔ نقاب از صورت گل سرخ نیست بلکه گاهی از این‌که نسیم سحرگاهی یا صبا نقاب از روی گل می‌کشد و چهرهٔ معشوق او را در انظار اغیار می‌گذارد به غیرت و رشک می‌افتد، چنان که خواجه خود گفته است:

خود را بکشد بلبل از این رشک که گل را   با باد صبا وقت سحر جلوه‌گری بود

حال اگر هم شاعری در جایی بلبل را براندازندهٔ نقاب از چهرهٔ گل بخواند (که من عجالتاً موردی را به یاد ندارم) لابد با غرض دیگری است. (در شگفتم که چگونه این امر ملحوظ نظر استاد فقید در خصوص ترتیب ابیات قرار نگرفته است.) آری، نسیم صبا، هم گل سرخ را می‌شکوفاند و هم زلف سنبل را می‌کَشد. «کشیدن» استخدام است: در مورد نقاب گل سرخ به معنای برکشیدن و برداشتن، و در باب سنبل به معنای کش دادن یا درازتر کردن زلف یا دست سودن بر آن، و شاید هم همراه با معنای کشیدن معمولی. و اما «گره‌بند قبای غنچه را گشودن» اگر یک تصویر دیگر از «نقاب

گل کشیدن» انگاشته شود، آنگاه دو تصویر متفاوت از یک چیز واحد خواهیم داشت، که نه نیازی به آن هست و نه از نظر اصول شعر چیز خوبی است. تنها راه رفع مشکل این است که غنچه را نه مربوط به گل سرخ، بلکه غنچهٔ گلهای دیگر بدانیم تا تکراری در بین نباشد. همچنین «نقاب کشیدن از روی گل» در این بیت او نیز آمده است:

صفیر مرغ برآمد، بط شراب کجاست؟ فغان فتاد به بلبل، نقاب گل که کشید؟

۳. تنعُّم کردن: تنعُّم در عربی مصدر لازم مزید است به معنای برخوردار بودن یا شدن از نعمت. فراخ و آسان زندگانی گردیدن (منتهی‌الارب) در پارسی به صورت اسم و اسم مصدر به کار می‌رود. شادخواری، تن‌آسانی، خوشگذرانی (معین) تنعم کردن در اینجا هم از همین مقوله است، و شاید بتوان گفت بهره‌مند شدن و یا عیش و عشرت کردن معادل مناسبتری است. معنای رایج آن در متون ادب نیز همین است. دقائقی مروزی: «ساعتی از نسیم گل تبسّمی کند و لحظه‌ای به ترنّم بلبل تنعّمی نماید.» (راحة‌الارواح ۴۴) خود حافظ:

هیچ حافظ نکند در خَم محراب فلک این تنعّم که من از دولت قرآن کردم

اما در حافظ به معنایی متفاوت نیز آمده، و آن ناز کردن، جلوه فروختن و نظایر آن است. هم «تنعم» (به تنهایی) به معنای اخیر دارد، و هم «تنعم فرمودن» (بدل از «تنعم کردن») (در مورد این معنی، نک. ح ۱۶۲/۲.)

۴. م: در «رخم» شناسهٔ ملکی مقدم است (= خون در دلم انداخت) و در «خارم» شناسهٔ مفعولی است (= مرا به خار مبتلا کرد).

۵. باد: ایهامی یا تبادری به «نسیم» دارد.

شب‌نشینان: عارفان و عاشقان شب‌زنده‌دار، مثل:... شب‌نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع (۲۸۹/۱)

۶. مضمونی است بس رایج؛ امیرخسرو:

ز بیگانه نمی‌نالم، مرا معلوم شد، ای مه
که غمهای جهان یکسر مرا از خویش می‌آید
(دیوان ۱۲۹)

ناصر بخارایی، بسیار شبیه به بیت متن، که احتمالاً تقلیدی از حافظ است:

من از بیگانه آزاری ندارم که با ما آنچه رفت، از آشنا رفت
(دیوان ۲۱۸)

آشنا: ایهام تضاد با «بیگانه»: الف. کسی که شخص می‌شناسدش؛ ب. محبوبِ

معلوم که از فرط بداهت نیازی به بردن نام یا معرفی او نیست. نظیر این ایهام:

آشنایی نه غریب است که دلسوز من است — چون من از خویش برفتم، دل بیگانه بسوخت

۷. لطف بیت در موسیقی آن است که نخست از طریق موازنهٔ کامل دو لخت، و آنگاه با قرینه‌سازی طمع ـ خطا (دو واج «ط») و وفا ـ جفا پدید می‌آید.

۸. روی و ریا: پیشتر از حیث زبانی و نحوهٔ ساخت درباره‌اش سخن رفته است. (نک. ح ۲۵/۴.)

۹. بوالوفا: کمال‌الدین ابوالوفای شیرازی: چیزی از احوالش معلوم نیست. (معین، حافظ شیرین‌سخن ۲۸۹) کمال‌الدین سیّد ابوالوفا، ممدوح حافظ و شیخ محمود عطار، از مشایخ پاکیزهٔ سدهٔ هشتم، از کسانی که به گونه‌ای در انزوا و بی‌نام و نشان زیست می‌کرده‌اند که جز نام اثری از آنان نمی‌مانده است. (انجوی، دیوان حافظ، چ ۲، ۱۳۴۶، مقدّمه ۶۰)

سلیم نیساری این بیت را اضافه بر متن می‌داند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۴۶۱) این در حالی است که چاپها معمولاً آن را دارند، منتها در بعضی مثل خانلری و عیوضی در مرتبهٔ ماقبل آخر آمده و در بعضی دیگر چون قزوینی و سایه در آخر. آیا اساساً می‌توان مطمئن بود از این‌که کلّ قوافی به تبع نام «بوالوفا» و به طریق صنعت توسیم تمهید نشده است؟ (که به اقوی احتمال چنین بوده، یعنی عکس رأی ایشان.)

۱۰. زهدِ ریا: با آن‌که به همین صورت چند بار در حافظ آمده و طبعهای معتبر هم در آن وفاق داشته‌اند، محمود هومن به مصداق اجتهاد در برابر نصّ، «زهد و ریا» (با واو مقارنه) را درست و منطبق با شیوهٔ اندیشیدن حافظ می‌دانست. (حافظ ۳۷۸) (خودمانیم، این عبارت و این گونه حکم کردن بر «شیوهٔ اندیشیدن» حافظ هم از آن حرفهاست، به‌ویژه که معمولاً نیز به اجمال فرموده می‌آید و اثباتی نیز به دنبال ندارد، یعنی خلق‌الله خودشان باید گَز کنند و دریابند.) «زهدِ ریا» را از نظر دستوری به دو طریق می‌توان توجیه کرد: یکی استعمال اسم به جای صفت (ریا = ریایی، صفت نسبی) که نمونه‌های فراوان هم در پارسی دارد، مثل انگشتری زر (= زرین) تیرآهن (= آهنی) اخلاق گُل (= گل‌گونه) و... دوم این‌که آن را نه ترکیب وصفی بلکه اضافی تلقی کنیم، بدین سان که آن را یا اضافهٔ بیانی بگیریم که در آن «ریا» نوع زهد را می‌رساند، و یا اضافهٔ نشویی، یعنی زهدِ ناشی از ریا. اما از آنجا که ترکیب وصفی «زهد ریایی» فراوان به کار رفته است، می‌توان «زهد ریا» را هم وصفی و بدلی از آن انگاشت.

ریا(ء): حضرت علی (ع): الرِّیاءُ الشِّرک. (شرح خوانساری بر غررُالحِکَم و دُرَرُالکِلَم ۱، ۲۲) ابوحامد غزّالی یکی از دقیقترین و مفصلترین بحثها را دربارهٔ ریا دارد، که در آن به همه چیز آن پرداخته است، از تعاریف، آیات و اخبار، انواع، مصادیق، درجات، راه علاج و... «بدان که ریا کردن به طاعتهای حق تعالی از کبایر است و به شرک نزدیک است، و هیچ بیماری بر دل پارسایان غالب‌تر از این نیست که چون عبادتی کنند خواهند که مردمان از آن خبر یابند و در جمله پارسایی ایشان اعتقاد کنند.» (کیمیا ۲، ۲۰۷) غزالی حدیث نبوی را چنین ترجمه می‌کند: «به حق تعالی پناهید از جُبُّ‌الحُزن، یعنی غار اندوه. گفتند: یا رسول‌الله، جب‌الحزن چیست؟ گفت: وادیی است اندر دوزخ، ساخته برای قُرّاآن و مُرائیان.» (همان ۲۰۸) چه‌قدر عبرت‌انگیز است این سخن: «قتاده (رض) گوید که: چون بنده ریا کند، خدای ـ عزّ و جلّ ـ گوید به فریشتگان: بنگرید که بنده چون استهزا می‌کند به من!» (۲۱۲) ریا در اعمالْ شرک است و در عبادتْ حرام. (۲۱۶ـ۲۱۷) کارهایی را که بدانها ریا می‌کنند چنین برمی‌شمارد: الف. صورت تن، مثل زرد کردن روی به نشانهٔ ریاضت، یا آهسته سخن گفتن تا بگویند وقار دین در دل اوست. ب. ریا به جامه، چون صوف پوشیدن به نشان تصوف یا دُرّاعه و طیلسان به علامت علم؛ ج. ریا به گفتار، چنان‌که لب بجنباند تا پندارند هیچ از ذکر بازنمی‌ایستد. د. ریا به طاعت، که چون کسی از دور آید نماز نیکوتر کند و اگر تنها باشد به نماز شتاب کند. هـ. وانمود کند مرید بسیار دارد و بزرگان به سلام او می‌آیند، و دیگری و مراد او را کوچک دارد. (۲۱۲ـ۲۱۵، به تلخیص و تغییر عبارت) «بدان که این بیماری عظیم است [...] و علاجْ دشخوار پذیرد، و سبب صعوبت این بیماری، آن است که آدمی از کودکی در مردمان همی بیند که روی و ریا با یکدیگر نگاه دارند و خویشتن اندر چشم یکدیگر می‌آرایند [...] و این طبع اندر دل کودک رُستن گیرد و هر روز زیادت همی شود [...] و هیچ کس از این بیماری خالی نباشد، و این مجاهده، فرض عین همه خلق است.» (۲۲۷) غزالی بر آن چیزی تأکید می‌کند که منظور حافظ و دیگر منتقدان ریاکاری است: «وعظ و فتوی و تدریس و روایت حدیث، و اندر این نیز لذتی عظیم بود، و ریا بیشتر از آن راه یابد که به نماز و روزه.» (۲۴۰) عزّالدین محمود: «جماعتی باشند که از برای قبول خلقْ ترک زینت دنیا کنند و خاطر از جمع اسباب دنیوی بازگیرند و بدان طلب تحصیل جاه کنند [...] تَرَکوا الدُّنیا لِلدُّنیا.» (مصباح‌الهدایة ۱۲۲)

و اما نوعی متفاوت از ریا در عوالم عشق عارفانه هست که احمد غزالی توصیف

می‌کند: «عاشق را ریایی هست با خَلق و با خود و با معشوق. ریای او با خلق و با خود بدان روی است که به دروغی که خود بگوید شاد شود اگرچه داند که دروغ می‌گوید، و سبب آن است که ذهن چون آن حدیث وصال قبول کند، در وی حضور معشوق درست شود در خیال، و ذهن او از وصال نصیب بیند، لاجرم در وقت ازو قوت خورد، و تا مادام که خود را خود بوَد، از ریا خالی نبوَد و هنوز از ملامت ترسان بود، چون رام شود، باک ندارد و از انواع ریا برهد. و ریا با معشوق آن بوَد که نور عشق در درونش تابد و ظاهر پنهان دارد تا به حدی که بوَد که مدتی از معشوقْ عشق را پنهان دارد و پنهان ازو عشق می‌ورزد، اما چون علت برخیزد و تسلیم افتد نیز در رویش بتابد که همگی خود را درو باخته است؛ و درین حالت، جلالت یکی بوَد، چه جای روی بازبستن بوَد؟» (سوانح 52 - 53) ناگفته پیداست چه مایه فرق میان این ریای عاشقانه و آن دورویی و دورنگی زاهدانه هست.

و اما در عالم تصوف، ملامتیه بیش از دیگران به ریا و پرهیز از آن به عنوان اصلی بنیادین در طریقت خود توجه نشان دادند، و شعر پارسی نیز، که از حدود سدهٔ ششم به بعد به گونه‌ای روزافزون زیر تأثیر آموزه‌های این فرقه قرار گرفت، مشحون از مضمون ریا و نفاق گردید. ابوالعلاءِ عفیفی دربارهٔ اهمیت موضوع ریا از نظر ملامتیه می‌گوید: ملامتیه اتّهام زدن بر نفس و مؤاخذه و احتساب آن را به منظور حصول صدق معامله با حق در مرکز توجه خود قرار دادند. آنان معتقد بودند که این صدق و تهذیب احوال و اخلاق جز با زدودن آثار ظاهری و باطنِ ریا و مکر و تزویر نفس ممکن نیست. جنبهٔ ایجابیِ هدف آنان اخلاص، و جنبهٔ سلبی آن محاربهٔ دایمی با نفس بود. (ملامتیه، صوفیه و فتوّت ۹۱) عفیفی بر آن است که در بینش بدبینانهٔ ملامتیان به نفس، هرگونه اعمال نیک که از مصدر نفس صادر شود به دلیل سرشت ناپاک آن زشت انگاشته می‌شود. پس بر آن‌اند که به مدد متهم داشتن نفس و نبرد بی‌امان با ریا و نفاق و غرور است که صفت صدق و اخلاص، البته چون عنایت و موهبتی از سوی حق، و نه به صِرف کوشش سالک، در دل جایگیر می‌گردد. (همان ۹۴)

به تأثیرپذیری شعر پارسی از این فرقه اشارت رفت. این شعر از حدود سدهٔ ششم به بعد ریا و زهد یا تصوف ریایی را همچون یکی از مضامین مهم خود اختیار کرد و این گرایش به مرور افزایش نیز یافت، چنان‌که شعر، به‌ویژه غزل، در سدهٔ هشتم مالامال از این مضمون شد، تا بدان جا که کمتر صفحه‌ای از دیوانهای غزل این روزگار یافت می‌شود که در آن سخنی از ریا، نفاق، دورنگی و نظایر اینها، خواه با ذکر لفظ و

خواه تنها با بیان محتوای آن، نرفته باشد. البته مضامین حافظ در این باره به لطف بیان گرم و پرشور و تحرک او، حالت دراماتیک‌گونه‌ای که به مبارزه با آن می‌بخشد، طنز نیرومند و بالاخره به کارگیری تصاویر و افعال سرشار از جنبش و پویش، زبانزد هموطنان او و نگاشته در منابع امثال و حکم شده است.

اینک به ذکر چند نمونه از مضامین پیرامون ریا می‌پردازم؛ عراقی:

نیَم اهل زهد و توبه، به من آر ساغر مـی
که به صدق توبه کردم ز عـبادت ریـایی
(کلیات ۲۹۶)

سعدی، در حکایتی طنزآمیز: «عابدی را پادشاهی طلب کرد. عـابد انـدیشید کـه: دارویی بخورم تا ضعیف شوم، مگـر اعـتقادی کـه در حـقّ مـن دارد زیـادت شـود. آورده‌اند که داروی قاتل بخورد و بمرد [...]

پـارسایانِ روی در مـخلوق پشت بر قبله می‌کنند نـماز»
(گلستان ۹۳)

هم او (در شعری که احتمال اقتباس حافظ در بیت متن از آن می‌رود):

جـمیع پـارسایان گـو بـدانـند که سعدی توبه کرد از پـارسایی
چنان از خَمر و زَمر و نای و ناقوس نـمی‌ترسم کـه از زهـد ریـایی
(غ ۵۰۷)

انتساب ریا به خود از باب تعریض به اهل ریا (چنان که حافظ در چند بیت کرده) از دیرباز رواج داشته است؛ امیرحسن دهلوی هم نفْس خود را به دو شـخص بـا دو شخصیت متفاوت تفکیک می‌کند:

بر طاعت حسن نشوم من فریفته او داند و ریا، من و خوبان دلفریب
(دیوان ۲۱)

❊ ❊ ❊

روال منطقی غزل در طبع خانلری در هم ریخته و شعر گنگ است. قزوینی در سه چهار بیت آغازین دارای ترتیب درست با معنای روشن است. ضبط سلیم نـیساری نیز، جز در قدری پس و پیشی، به قزوینی نزدیک است. این نگارنده با اطمینانْ ترتیب قزوینی را در مورد دو بیت اول اختیار می‌کند، اگرچه در باب بعد از آن اندکی حرف دارد. به هر حال در طبع قزوینی بعد از مطلع، بیت ۴ قرار می‌گیرد، که ادامهٔ گلایهٔ بلبل

یا به عبارتی شرح گلایه است: ازان رنگ رخم خون در دل انداخت... الخ. پیداست بلبل می‌گوید که عشق گل سبب شد تا از رنگ سرخ او نصیب من خون دل بشود و به‌جای بهره‌مندی از خود گل، نیش خار به من برسد. اما تفاوت نظر این کمترین نسبت به ترتیب قزوینی و نیساری این است که من معتقدم بیت ۶ یعنی «من از بیگانگان دیگر ننالم...» بهتر است سومین بیت قرار گیرد، زیرا دنبالهٔ شکوهٔ بلبل یا آخرین سخن اوست، و حتی جان و نتیجهٔ کلام وی، درحالی‌که مطابق این دو متن، این بیت در مرتبهٔ سوم آمده: «غلام همّت آن...» شاید از آن روی که قزوینی (و نیساری ظاهراً به تَبَع او) معتقد بوده حرف بلبل فقط همان دو بیت اول بوده است و بس. اما به‌گمان من ترتیب قزوینی باز اندکی بهتر از نیساری است، زیرا «من از بیگانگان...» را در مرتبهٔ چهارم آورده، درحالی‌که در نیساری بیت هفتم (بسیار دور از موضع درست) است. به عبارت دیگر، قزوینی فقط با یک بیت پس و پیشی می‌توانست ترتیبی بهتر از این داشته باشد. به هر حال، مطابق ضبط این‌دو، بیت یاد شده را فقط باید سخن خود شاعر دانست، و نه کسی دیگر، ضمن این‌که درددل بلبل هم تا حدودی ناقص مانده است. این‌که می‌گویم سخن خود شاعر، به گمانم دانستهٔ خوانندگان باشد، چون اگرچه در حقیقتْ سخن بلبل هم در نهایت حرف و درد شاعر است، لیکن فرق در بیان مستقیم با غیرمستقیم (روایی و داستانی) است، وگرنه آن بلبل ستمدیده نیز زبان حال شاعر است که دعوی ناکامی دارد. به هر حال، این شعر هم بر اساس همان الگویی است که در غزلهای متعدد او دنبال شده و در آغازْ یک یا چند بیت با بیان روایی می‌آید و داستانی به اختصار نقل می‌شود تا دلالتی نمادین بر محتوای دیگر ابیات داشته باشد، یا به عبارت دیگر، بقیهٔ ابیات را می‌توان شرح یاتوسّعی از آن قصهٔ موجز و نکته‌گونه دانست. در اینجا هم ماجرای بلبل، که به گمان بنده در سه بیت بیان شده، مقدمه‌ای است برای این‌که شاعر از هیچ‌یک از کسانی که به نحوی با آنان در ارتباط یا نزدیک بوده بهره‌ای و کامی نیافته بجز خواجه‌ای بوالوفا نام. سنخهای ارتباط خود با آنان را هم به اجمال برمی‌شمارد: سلطان (در رابطهٔ مادح و ممدوحی بر پایهٔ طمع یا امید صله) دلبر (رابطهٔ عاطفی) و دیگر خواجگان (در رابطهٔ آشنایی و همکاری و جز آن). حال ببینیم موقعیت بیت ۳ (به هر سو بلبل...) در این میان چگونه است. روال بیت با آن سه بیتِ حاوی ماجرا و گلایهٔ بلبل متفاوت است، چون از زبان شاعر بیان می‌شود و به نظر می‌رسد تفسیر و برداشت خود شاعر از ماجراست، مگر این‌که بگوییم آن هم گفتهٔ بلبل ولی به صورت سوم شخص یا غایب است، که قدری بعید می‌نماید، اگرچه

ناممکن هم نیست. اگر سخن بلبل باشد ناگزیر قصهٔ آغازین حاوی چهار بیت خواهد بود. اما به گمان من از نظر ترتیب ابیات، مکان مناسب آن در هردو صورت در مرتبهٔ چهارم است، و بدین گونه است که شعر روال منظم‌تر و منطقی‌تری خواهد یافت. در مجموع به همین دلایل است که ترتیب ابیات آغازین را در قزوینی کلاً برتر از خانلری (اما ترجیحاً با قدری پس و پیشی) دانسته‌ام. مطابق این ترتیب پیشنهادی، بیت ۵ (خوشش باد...) مناسبترین مکان را در همین ردهٔ پنجم خواهد یافت و بلافاصله پس از آن، بیت ۲ (نقاب گل کشید و...) باید بیاید، همچنان که در ضمن شرح همین بیت ذکر شد، و دیدیم که خانلری چه اشتباه فاحشی را مرتکب شده که این بیت را در ردیف دوم آورده، به نحوی که فاعل «کشید» به جای آن‌که «نسیم» باشد «بلبل» قرار گرفته یا قلمداد شده است. اکنون یک بار ترتیب پیشنهادی‌ام را با ذکر کلمات آغاز هر بیت عرض می‌کنم: سحر بلبل / از آن رنگ / من از بیگانگان / به هر سو بلبل / خوشش باد / نقاب گل. در مورد بقیه، چه طبق خانلری و چه قزوینی و نیساری (با جابجایی دو بیت آخر) حرفی نیست.

این نگارنده دعوی آن ندارد که ترتیب مورد نظر او مطلقاً برتر و فاقد هرگونه اشکالی است، لیکن همیشه معتقد بوده است که عدم توجه به ساختار شعر، خواه در هر گونه شرح و تفسیر و تحلیل و خواه در تصحیح متن و اختیار این یا آن ضبط یا ترتیب، ممکن است موجب بسی خبط و خطاها باشد، که نمونه‌ای از آن در همین شعر پیش روی ماست. مسألهٔ مهم این است که: تنوع ساختاریِ غزل (به‌ویژه در مورد حافظ) اگرچه امری است شناخته و جاافتاده در اذهان، لیکن نباید آن را عاملی یا توجیهی برای پاره‌ای کم‌دقتی‌ها و آسان‌گیری‌ها قرار داد.

۱۲۷

۱ بیا، که تُرک فلک خوان روزه غارت کرد
هِلال عِید به دَور قدح اشارت کرد

۲ ثواب روزه و حج قبول، آن کس برد
که خاک میکدهٔ عشق را زیارت کرد

۳ مَقام اصلی ما گوشهٔ خرابات است
خداش خیر دهاد، آنکه این عِمارت کرد

۴ نماز در خَم آن ابروان محرابی
کسی کند که به خون جگر طَهارت کرد

۵ بهای بادهٔ چون لعل چیست؟ جوهر عقل
بیا، که سود کسی برد کاین تجارت کرد

۶ فغان که نرگس جَمّاش شیخ شهر، امروز
نظر به دُردکشان از سر حَقارت کرد

۷ حدیث عشق ز حافظ شنو، نه از واعظ
اگرچه صنعتِ بسیار در عبارت کرد

۱. از رشته اشعار او به مناسبت ختام ماه صیام و ابراز ابتهاج و انبساط از فرارسیدن عید فطر است. (نک. ح ۱۹/۱، و: ح ۸۴/۱.)

تُرک فلک: استعاره از ماه، به اعتبار سپیدی و زیبایی چهرهٔ ترکان و یغماگری و غارتگری آنان، هردو؛ غارت خوان روزه از این روی که با پیدایی هلال ماه به نشان وقوع عید در روز بعد، بساط روزه برچیده می‌شود. (دربارهٔ یغما و خوان یغما، نک. ح ۳/۳.) خرّمشاهی «ترک فلک» را اضافهٔ تشبیهی می‌گیرد «یعنی فلک چون ترکی...» (حافظنامه ۱، ۵۳۷) شاید ایشان بدین دلیل که «هلال» در لخت دوم آمده و با گمان تکراری بودن تصویر ماه، قایل به آن شده‌اند، که به هر حال درست نمی‌نماید. «هلال عید» را می‌توان توضیح آن «ترک» دانست. ابوالفضل مصفّیٰ هم در ذیل «ترک فلک» آن را ماه معنی کرده است. (فرهنگ اصطلاحات نجومی ۱۳۳)

دور: ایهام: الف. گِرداگِرد قدح و لبهٔ هلال‌گونهٔ آن؛ ب. گردش دایره‌وار باده در

بزم؛ ج. زمان و موسم باده نوشیدن؛ و اما این‌که هلال ماه در شامگاه آخر رمضان به باده و قدح یا ساغر آن اشاره می‌کند، در اشعار فراوان است؛ مثلاً ازرقی:

رمـــضان نـــوبت رفـتن زد و ره را آراست   عَـلَم عـید پـدید آمـد و غـلغل بـرخـاست

مــرد مــیخواره نـماینده بـه دسـتی مـه نـو   دست دیگر سوی ساقی که: میِ کهنه کجاست؟

(دیوان ۸)

او در شعری دیگر در همین باره می‌گوید: طبع آدم روزه‌دار در این مـاه مـایل بـه شراب است:

عید مـبارک آمـد و بـربست روزه بـار   زان گونه بست بار که پیرار بست و پار

چون طبع روزه‌دارکش آمد که هر زمان   مــیل شـــرابـــدار کـــند طـبع روزه‌دار

(همان ۲۳)

۲. قَبول: به معنای معروف، در عربی مصدر است و در ایـنجا مـصدر بـه مـعنای مفعول = حج مقبول خداوند.

اختلاف کلّی دیدگاه عرفا با اهل شرع و زهد، در مورد روزه و حج و دیگر طاعات نیز صدق می‌کند. عرفا معتقدند تا عشق و خلوص دل نباشد، نفس طاعات راه به جایی نخواهد برد، همچنان‌که «حج» در اصل لغت به معنای قصد کردن و در اصطلاحْ قصد کردن به سوی خانهٔ خداست؛ آنچه در آن اهمیت دارد قصد و نـیتی است کـه در دل می‌گذرد و غایت آن نیز محبت نسبت به حق است، و نه صِرف صورت حج و طواف بر سنگ سیاه. متون عرفانی و اشعار عارفانه سرشار است از این مرزبندی و تفاوت آشکار نظرگاههای این دو فریق، که ذکر اندکی از آن نیز سـخن را بـه درازا خـواهـد کشاند. پس به نقل یک نمونه بسنده می‌شود. عزیز نسفی دربارهٔ حج همان را می‌گوید که خواجه عبدالله انصاری در باب کعبهٔ خشت و گِل و کعبهٔ جان و دل بیان کرده است: «خداوند را ـ تـعالیٰ و تـقدَّس ـ دو خـانه است: یکـی در آفـاق و یکـی در انـفس...» (کشف‌الحقایق ۲۲۸) آنگاه با تقسیم حج بر سه گونه، حج شریعت، حج طریقت و حج حقیقت، می‌گوید: حج شریعت: رسیدن به سرزمین عرفات در روز عرفه است و به خانهٔ خدا که در آفاق است. حج طریقت: رسیدن به خانهٔ خدا کـه در انـفس است و رسیدن به خود و حقیقت خود و خدا را شناختن. آن حج، سفر در ظاهر و این سفر در باطن است. آنجا قطع منازل بَرّ است و اینجا وصل مقامات بحر. و اما حج حـقیقت: رسیدن به خداوند خانه است، چنان‌که ابراهیم چون به خداوند خانه رسید و از کثرت و هستی خود خلاص یافت و به عالم توحید رسید، آواز برآورد: اِنّی وَجَّهْتُ وَجهِیَ

لِلّذی فَطَرَ السمواتِ و الارضَ حَنیفاً و ما اَنَا مِنَ المُشرکین [انعام ۷۹] در حج شریعت، ترک شهر خود باید کرد و در حج طریقت، ترک ظاهر خود و در حج حقیقت، ترک هستی خود. (همان ۲۲۸ـ۲۲۹) نظرگاه حافظ نیز در این باره همین است: خانه‌خدا، و نه خانه. (نیز نک.ح ۳۴۹/۲.)

۳. مَقام: ایهام: الف. جایگاه، مرتبه، منزلت؛ ب. اصطلاح متصوفه، در برابر «حال» (نک.ح ۷/۲.) ج. اصطلاح موسیقی به معنای پرده و نغمه، به قرینهٔ «گوشه»؛ احتمالاً تبادری هم به «مُقام» (به ضم) دارد به معنای محل اقامت، به قرینهٔ «گوشه» و «عمارت».

گوشه: این واژه نیز در رابطهٔ ایهامی با «مَقام» است: الف. کُنج؛ ب. نغمه و پرده در موسیقی قدیم، که گاه گوشه هم می‌گفتند، که امروز اصطلاح رایج است؛ کمال خجندی:

با مطربان خوشگو، شام و صباح باشد

در گوشهٔ حسینی، عشّاق را سماعی

(دیوان ۳۹۰)

(گوشهٔ حسینی: امروز گوشه‌ای است در دستگاه شور به نام «اوج حسینی»، که احتمالاً بازماندهٔ همان مقام قدیمی «حسینی» است.)

دهاد: الف دعا، همچون نظایر آن در حافظ:... وان مواعید که کردی، مرواد از یادت،... یا رب، مکناد آفت ایام خرابت.

عمارت کرد: به گمان بنده در اینجا فعل مرکب (= آباد کرد) نیست بلکه «عمارت» اسم است = بنا و ساختمان (و نه اسم مصدر چنان‌که در فعل مرکب یاد شده نامیده می‌شود). فعل «کرد» هم نه فعل کمکی بلکه فعل تام است = ساخت. در مجموع، خواجه آرزوی خیر می‌کند برای کسی که خرابات یعنی جایگاه عاشقان را ساخته، و نه این‌که در آنجا آبادانی کرده است. ضمناً از نظر فن قافیه هم یک مورد عدول از معنای کلّی و ثابت ردیف در هر شعر مجاز شمرده می‌شود، چنان‌که ردیف «کرد» در این شعر به طور کلّی به معنای فعل کمکی است، اما در مورد حاضر استعمال آن به صورت فعل تام و به معنای «ساخت» جایز است. (در مورد «کردن» به معنای ساختن، نک.ح ۱۳۰/۵.)

بیت دارای طنز است، چون شاعر از عبارتی که اهل شرع در باب افراد خیّر به کار می‌برند (خدا او را خیر دهد) برای ساختن چیزی که در شرع حرام است (خرابات) سود جسته است. این تقریباً نظیر بیت دیگر اوست: دی پیر می فروش ـ که ذکرش به خیر باد... (۹۶/۱)

۴. طهارت کردن: در اینجا = وضو ساختن (یا مطابق اصطلاح عصر ما: وضو گرفتن) چند بار در حافظ بدین معنی آمده است. طهارت کردن به خون جگر، عبارتی است پارادوکسی، زیرا خون از نجاسات است و با چیز نجس نمی‌توان خود یا جامهٔ خویش را پاک و نمازی کرد. البته این تنها یک سوی پارادوکس است، چون خون جگر (یا خون دل) به عکس، پاکترین چیز ممکن است. این تعبیر، که چند بار در حافظ به کار رفته، ظاهراً برگرفته از جملهٔ معروف حلّاج است که: نماز عشق دو رکعت است که وضوی آن جز به خون نتوان کرد. این بیت خواجه ترجمه‌ای است از جملهٔ عربی حلّاج، و «مفتی عشق» هم کنایه از خود وی:

طهارت ار نه به خون جگر کند عاشق   به قول مفتی عشقش درست نیست نماز

(نک. ح ۲۵۴/۴.) محتوای بیت متن، با وجود تفاوت شکل، مثل بیت ۲ است، زیرا مثل آن مبتنی است بر عشق (خون جگر) و پایهٔ این عشق هم بر نظرگاه جمالی: محراب ابروی یار، به جای محراب مسجد یا نظرگاه دینی. (در باب محراب ابرو، نک. ح ۷۰/۱۱.)

۵. جوهر: ایهام: الف. اصل و خلاصهٔ هر چیز؛ ب. گوهر و جواهر (به قرینهٔ لعل) می‌گوید: در برابر بهای (ارزش + قیمت) باده اگر عقل را هم بدهی رواست، زیرا باده و مستی از عقل برتر است و دادن عقل و گرفتن باده معامله‌ای است عین منفعت. در عین حال به صورت پوشیده دلالت دارد بر این‌که عقل هم به می و مستی حکم می‌کند. «و گروهی زیرکان، شراب را محک مرد خوانده‌اند و گروهی ناقد عقل، و گروهی صرّاف دانش، و گروهی معیار هنر.» (نوروزنامه ۶۰)

تجارت: ایهام: الف. معنای معروف؛ ب. شراب‌فروشی؛ جوهری: عرب فروشندهٔ شراب را تاجر می‌گوید. (صحاح) ابن‌منظور نیز در ذیل «تجارة»: اِتَّجَرَ: بیشتر در مورد شراب‌فروش به کار می‌رود. در حدیثی منقول از ابوذر آمده: التّاجرُ فاجرٌ [تاجر و فروشندهٔ شراب بدکار است ـ م] (لسان‌العرب؛ مؤلف شواهدی هم از شعر عرب بر این معنی داده است.) مولانا به نظر می‌رسد «تجارت» را با همین ایهام به کار برده است:

فهم کنی تو خود، که تو زیرک و پاک‌خاطری

باده بیار و دل ببر، زود بکن تجارتی

(کلیات ۵، ۲۱۶)

نیز در این بیت، که واژهٔ «لعل» نیز مثل بیت حافظ در آن هست:

جانِ چو سنگ می‌دهد، جانِ چو لعل می‌خرد
رقص‌کنان، ترانه‌زن گشته، که خوش تجارتی
(همان ۲۳۳)

۶. جَمّاش: به نظر می‌رسد معنای آن در اینجا نسبت به موردی که پیشتر داشتیم به جانب وجه منفی گراییده باشد، چیزی چون گستاخ و بی‌شرم، همچنان‌که مثلاً واژهٔ شوخ (که جماش خود دارای چنین معنایی هم هست) میان دلفریب و بی‌شرم متغیر است؛ نظامی، از زبان موبد به پرویز دربارهٔ شیرویه:

اگر توسن شد این فرزند جمّاش — زمانه خود کند رامش، تو خوش باش
(خسرو و شیرین ۴۱۳)

هم او، به معنای خودخواه و خودپسند:

نخستین گفت کز خود برحذر باش — چو گاو شَتربه زان شیر جمّاش
(همان ۴۰۶)

بنابراین می‌توان شوخ‌چشم یا خودخواه، و یا آمیزه‌ای از این‌دو، را برای شیخ و نگاه و تلقی او نسبت به دُردکشان مناسب دید، و به هر حال بعید است چیزی چون زیبا و دلارا را بتوان از آن دریافت. (در مورد جمّاش، نک. ح ۷۶/۵.)

۷. صنعت کردن: ایهامی به چند معنی: الف. صنایع و آرایه‌های بدیعی در کلام به کار بردن؛ ب. تکلّف ورزیدن و لفّاظی و جمله‌پردازی کردن؛ غزالی در باب این خصلت وُعّاظ: «و گروهی به علم وعظ مشغول شده‌اند و سخن ایشان همه سجع و شعر و نکته و طامات بود نامفهومَ و عبارات آن به دست می‌آرند و مقصود ایشان آن بود تا خلق نعره زنند و بر ایشان ثنا گویند. و این مقدار ندانند که اصل تذکیر آن است که آتش مصیبتی در دل پیدا آید که خطر کار آخرت ببینند.» (کیمیا ۲، ۳۰۰) سیف اسفرنگی این گونه لفّاظی و عبارت‌پردازی را «انشاء و اختراع» ایشان می‌خواند؛ البته منظور او واعظ و شیخ تصوف، هردو، است:

بیش سرِ مجلس و سماع ندارم — طاقت انشاء و اختراع ندارم
(دیوان ۶۴۶)

ج. شگرد و ظرافت به کار بردن؛ لطایف‌الحیل به کار زدن؛ مولانا:

یک لحظه بخندانی، یک لحظه بگریانی
ای نادره صنعتها در صُنع برآورده
(کلیات ۵، ۱۱۷)

د. حیله و نیرنگ کردن (دهخدا) حافظ همین واژه را به همین معنی، به صراحت و بدون ایهام نیز دارد. (نک. ح ۳۴۴/۸.)

۱۲۸

۱ به آب روشن مَی عارفی طَهارت کرد
عَلَی ٱلصَّباح، که میخانه را زیارت کرد

۲ همان‌که ساغر زرّین خور نهان گردید
هلال عِید به دَور قدح اشارت کرد

۳ خوشا نماز و نیاز کسی که از سرِ درد
به آبِ دیده و خون جگر طهارت کرد

۴ به روی یار نظر کن، ز دیده منّت دار
که کاردیده همه از سر بَصارت کرد

۵ دلم به حلقهٔ زلفش به جان خرید آشوب
چه سود دید، ندانم، که این تجارت کرد

۶ اگر امام جَماعت طلب کند امروز
خبر دهید که: حافظ به می طهارت کرد

۱. طهارت کردن: وضو ساختن یا کردن یا گرفتن (نک. ح ۱۲۷/۴.) طهارت کردن به مَی (نجس) همچون طهارت به خون یا خون جگر پارادوکس است. در این گونه پارادوکسها (که در شعر عارفانه فراوان است) معمولاً در یک سو دو معنای متضاد وجود دارد، که یکی از این دو، مطابق تلقی عرف، بد یا مکروه و به هر حال ناپذیرفتنی است، همچون می، خون و جز اینها، لیکن معنای دیگر کاملاً عکس آن است، چنان که مثلاً خون عاشق یا خون دل او یا باده‌ای که او مدّعی وضو ساختن با آن است، در حقیقت پاک‌ترین چیز از نگاه عارفانه است. بنابراین در هر پارادوکسی، عنصری از خرق عادت و خروج از عرف و هنجارهای عمومی هر عصر، قوم یا گروه، و به هر حال چیزی شگفت‌انگیز وجود دارد. شاعر این باده را به صفت «روشن» وصف می‌کند، که در ظاهر بهره‌گیری از یکی از صفات دلخواه باده است، اما معنای دیگر این واژه در نظر او همانا زلالی مطلق و بی‌خلاف بادهٔ محبت است. صباح (=سپیده‌دم) نیز مثل آن برخوردار از بنمایهٔ روشنی است. پارادوکس دوم در زیارت میخانه است، و واژهٔ «زیارت» هم مثل «طهارت» دارای قداست در عرف اهل شرع است، و وقتی با

میخانه در هم می‌آمیزد باز امری خلاف عرف عامّ است. (نیز نک. ح ۲۰۱/۳.)

۲. همین مضمون اشاره کردن هلال به دَور قدح را (که به عین مصراع در غزل قبلی، یعنی ۱۲۷/۱، نیز آمده و درباره‌اش توضیح داده‌ایم) سلمان بدین شکل بازمی‌گوید:

می‌نماید شاهد عید هلال‌ابرو جمال   سوی ساقی می‌کند ایما به ابروی هلال

(دیوان ۵۵۶)

(«شاهد عید هلال‌ابرو» مثل مثال مشهور «پسران وزیر ناقص‌عقل» سعدی است، و مضافٌ‌الیه، یعنی «عید»، در میان موصوف و صفت فاصله انداخته است = شاهد هلال‌ابروی عید.)

همان که: قزوینی، سایه و بسیاری چاپهای دیگر: همین که؛ نیساری نیز چنین ضبط کرده، محجوب نیز از این وجه جانبداری کرده است. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...» کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۳۰۰.) امروزه وجه رایجتر در چنین موضعی «همین که» است، اما اقدم نسخ نیساری (یجـ) هم مثل خانلری «همان‌که» دارد، و بدین سان استاد فقید خطای روشی مرتکب نشده‌اند.

۳. محتوای بیتْ مثل این بیت او (و مضامین مشابه آن) است:

نماز در خَم آن ابروان محرابی   کسی کند که به خون جگر طهارت کرد

نماز راستین همانا روی دل به قبلهٔ محبتِ دوست آوردن و احساس نیاز به او از سویدای دل است. به جاآوردن فریضهٔ عینی نماز جز با خلوص عاشقانه، از نظرگاه عارفان و عاشقان نمی‌تواند پذیرفتهٔ پیشگاه خداوند باشد.

قزوینی پس از این بیت، بیتی را افزون دارد:

امام خواجه که بودش سرِ نماز دراز   به خون دختر رز خرقه را قَصارت کرد

نیساری نیز آن را اصیل می‌داند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۴۶۸)

دختر رز: نک. ح ۱۹/۳. خون دختر رز: شراب؛ به نظر زریاب: با ایهام به خون ماهانه؛ قَصارت: (عربی: قَصارة) ایهام: الف. جامه را گازری کردن (منتهی‌الارب) جامه شستن (دهخدا، که همین بیت حافظ را به شاهد آن آورده، اگرچه لخت اول را به غلط «امام خواجه که سجّاده می‌کشید به دوش» نقل کرده، که خَلطی است با لخت دوم ۲۷۸/۵.) ب. کوتاه شدن (اقرب‌الموارد) اگرچه «قصارة» در عربی فعل لازم است، ولی «قصارت کردن» را مطابق عرف پارسی باید متعدی (کوتاه کردن) گرفت. قصارت بدین قرار و به قرینهٔ «دراز» ایهام تضاد می‌سازد. مرحوم زریاب خویی هم قایل

به ایهامهای یاد شده‌اند، ضمن این‌که معتقد به «طنزی زیبا»، «نیشدار» و حتی «ویرانگر» در «خون دختر رز» به معنای خون حیض هستند که مظهر ناپاکی است. ایشان طنز اصلی را در این می‌دانند که امام خواجه، خرقهٔ خود را برای نماز دراز و با طول و تفصیل خود با خون قاعدگی دختر رز پاک می‌کند. ایشان این معنی را، که به کوتاهی هم قابل بیان است، با آب و تاب و عبارات طولانی (مطابق معمول عدهٔ بسیاری در مورد حافظ) ایراد کرده‌اند. (آئینهٔ جام ۳۰۰_۳۰۱) اما این نگارنده، به خلاف استاد فقید (که با اطمینان کامل از اراده شدن این معنی از سوی شاعر سخن گفته‌اند) از آنجا که احتمالی بس ضعیف به ارادهٔ این معنی می‌دهد آن را فقط از باب احتیاط ذکر می‌کند. آیا به قطع و یقین می‌توان گفت که حافظ (حتی با وجود آن همه طعن و طنز و تسخر بر اهل زهد) یکچنین ایهام‌القباحه‌ای را هم اراده کرده؟ آیا معنای جامه به باده شستن، که این همه هم در حافظ آمده، برای ایجاد این طنز کفایت نمی‌کرده و او متوسل به چنین تعبیر قریحه‌خراشی شده است؟ بعید می‌دانم او به این سادگی مرز عفت کلام خود را شکسته باشد. ایشان به نظر می‌رسد آنچنان در پی مصادره به مطلوب خودند که گاه توضیح کافی هم نمی‌دهند، مثلاً می‌خوانیم: «امام خواجه می‌خواهد نماز را با طول و تفصیل بگزارد و مدت آن باید درازتر از نمازهای معمولی باشد. اما خواجه ریاکار است و می‌خواهد خودنمایی کند و تقدس بفروشد. پس باید طهارت او هم برای طول مدت این نماز کفایت کند و این با آب معمولی انجام نشدنی است. باید خرقه را با خون شست [...] طنز ویرانگر اصلی در این است که این خون باید خون دختر رز باشد [...] خونی که دختران و زنان را از نماز و روزه بازمی‌دارد... الخ.» البته هیچ توضیحی هم مثلاً در این باره نداده‌اند که چرا طهارت خواجه «با آب معمولی انجام نشدنی» است. این را از آن روی نقل کرده‌ام که نمونه‌ای است از پاره‌ای ایهام‌یابی‌های مفرط و مضافاً برخی زیاده‌روی‌ها و آب و تاب‌های فزون از حدّی که معمولاً تنها در بحث از صنایع حافظ با این حال و هوا رایج است و همهٔ ما (حتی این نگارنده) به آن خویگر هستیم، و کمتر هم جایی برای تردید و احتمال می‌گذاریم. به‌هر حال، این خون، به بیشترین احتمال، همان خون عادی است، نه عادتی.

۴. همه: (مطابق خانلری) = همه کار را، همه چیز را؛ البته می‌تواند به «نظر کردن به روی یار» هم بازگردد.

گفتنی است که قدیمترین نسخ هم «همه» دارند، اگرچه قزوینی (که بیت را در غزل قبلی آورده) «نظر» ضبط کرده است. بعید نمی‌نماید که «همه» برای برخی کاتبان

متأخر چندان هموار نبوده و لذا آن را به واژهٔ مکرر «نظر» بدل کرده باشند.

بَصارت: (عربی: بَصارة) = بینا گردیدن (منتهی الارب) بینادل شدن؛ المصادر زوزنی، تاج المصادر بیهقی. اسم آن = بینایی، بینش و بینادلی (دهخدا)

و اما خانلری و قزوینی «کاردیده» را به صورت بیفاصله کتابت کرده و ظاهراً آن را صفت مرکّب خوانده‌اند، و قزوینی علامت سکون هم روی «ر» گذارده است. این در حالی است که امین پاشا اِجلالی «کار، دیده» را به صورت جدا درست دانسته است، و نه «کاردیده» به معنای مجرّب را. مستند ایشان هم این بیت حافظ است:

هر کس که دید روی تو، بوسید چشم من　　　کاری که کرد دیدهٔ ما بی‌نظر نکرد

(«چند نکتهٔ قابل تأمل در دیوان حافظ» [دربارهٔ طبع خانلری]، نشر دانش، س هفتم، ش چهارم، خرداد و تیر ۱۳۶۶، ص ۸۳.) بدین سان قایل به این شده‌اند که فاعل در بیت متن «دیده» است، و نه «کاردیده» (به حذف موصوف). در این مورد می‌توان پرسید: آیا شاعر همیشه باید یکجور حرف بزند و ممکن نیست یک بار بدین گونه و یک بار بدان گونه بگوید؟ وانگهی، آیا در همان بیت امکان ندارد ایهامی ساختاری (خواه به عمد شاعر و خواه بر حسب تصادف) بوده باشد، یعنی بتوان آن را به هردو صورت خواند و معنی کرد؟

دربارهٔ محتوای بیت، چنان‌که اشاره شد «کاردیده» (= کارکُشته، کارآزموده و مجرّب) را می‌توان ایهام ساختاری به «کار، دیده» نیز دانست، با این توجیه که «دیده» از طریق آدم‌نمایی فاعل قرار گیرد، اگرچه تفاوتی در محتوای کلی پدید نمی‌آورد. می‌گوید: این را که به رخسار یار می‌نگری، به برکت و به لطف چشم خود بدان، که اهل نظر است، زیرا هر موجود مجرّبی (خواه خود شخص و خواه چشم شخص) هیچ کاری را بدون دقت نظر و عمق بصر انجام نمی‌دهد. اساساً نظر کردن به دوستْ بدون دیده‌وری و بصیرت ممکن نیست:

کسی که حسن خط دوست در نظر دارد　　　محقَّق است که او حاصل بصر دارد

این را نیز باید توجه داشت که هر کس هم که به نظر و بصیرت دست می‌یابد مآلاً باز به لطف خاک درِ «او»ست، چرا که این خاک را توتیای چشم خود کرده است، چنان که فرمود:... منّت خاک درت بر بصری نیست که نیست (۷۴/۱).

۵. یکی از کارکردهای خاص شعر این است که یک چیز ممکن است صفتش را به چیز دیگر بدهد، چنان‌که دلی که در حلقه‌های زلف آشفتهٔ یار گرفتار می‌شود، صفت آشوب را از آن می‌گیرد. دلْ خود بدین آشوب خوشنود است، چون «به جان» معنای

ایهامی‌اش از دل و جان است. شاعر به طریق سؤال می‌گوید: نمی‌دانم دل من چه منفعتی در این داشت که از بن جانْ خود را درگیر در چین و شکن و پریشانی گیسوی یار کرد، اما این پرسش را می‌توان تجاهل‌العارف هم خواند، چون شاعر خوب می‌داند که این آشوب تا چه حد دلخواه دل او بوده است. اگر زلف یار «مجمع پریشانی» است یک روی این آشفتگی همانا جمعیت و آسودگی است.

سود: شاید بتوان گفت که به قرینهٔ «زلف» (سیاه) تبادری به واژه‌هایی از ریشهٔ عربی «س و د» به معنای سیاهی نیز دارد، چنان که مثلاً جمع «اَسوَد، سَوداء» می‌شود «سود».

۶. پیشتر ذکر شد که طهارت کردن به می از مصادیق پارادوکس است. بر همین مبنا در بحث از ایهام (ج ۱، ۶۷۴) این بیت را در شمار ابیاتی آوردم که «دوضلعی» خوانده‌ام، یعنی دو معنای مختلف از کلّ بیت بر می‌آید: الف. به امام جماعت بگو که: حافظ امروز نمی‌تواند در نماز جماعت حاضر شود، چون وضو به باده گرفته و عذر نجاست دارد. ب. بگو: حافظ از زهد و طاعات به عشق و مستی گرویده و به پاکترین آب (باده) وضو ساخته است، و دیگر قصد بازگشت به مقام مادون را ندارد. در معنای نخست، نمازْ تکریم می‌شود و در معنای دوم به عکس از مَی به احترام سخن می‌رود.

۱۲۹

۱ صوفی نِهاد دام و سر حُقّه باز کرد
بنیاد مکر با فلک حقّه‌باز کرد

۲ بازیِّ دهر بشکندش بیضه در کلاه
زیرا که عرض شَعبده با اهل راز کرد

۳ ساقی، بیا، که شاهد رعنای صوفیان
دیگر به جلوه آمد و آغاز ناز کرد

۴ این مطرب از کجاست که ساز عِراق ساخت
واهنگ بازگشت ز راه حجاز کرد؟

۵ ای دل، بیا که ما به پناه خدا رویم
زانچ آستین کوته و دست دراز کرد

۶ صنعت مکن، که هرکه مَحبّت نه پاک باخت
عشقش به روی دلْ درِ معنی فراز کرد

۷ فردا که پیشگاه حقیقت شود پدید
شرمنده رَهرَوی که عمل بر مَجاز کرد

۸ ای کبک خوشخرام، کجا می‌روی؟ بایست
غِرّه مشَو که گربهٔ عابد نماز کرد

۹ حافظ، مکن ملامت رندان، که در ازل
ما را خدا ز زهدِ ریا بی‌نیاز کرد

۱. این صوفی حُقّه‌باز دامگذار کیست؟ آیا شخصی مشخص و شناخته است؟ (دربارهٔ فرد مورد نظر شاعر و حدسهای پیرامون او، نک. «گربهٔ عابد» در: ح ب ۸.)

حُقّه: = حقّه و مهره، حقه‌بازی، مهره‌بازی؛ بازیی معروف از شمار شَعبده‌بازی‌هایی که تا این اواخر گاهی در کوی و برزن شاهد آن بوده‌ایم و به کمک چند مهره و یک کاسه یا پیالهٔ کوچک (حقه) بر روی یک نطع انجام می‌شد و اساس آن بر چشم‌بندی و تردستی بود. حقه‌باز نخست پیالهٔ خالی را نشان تماشاگران می‌داد تا به خالی بودنش یقین کنند. آنگاه آن را وارونه روی نطع می‌گذاشت و وقتی

برمی‌داشت مهره‌ای چند از زیر آن پیدا می‌شد و سبب اعجاب بینندگان می‌گشت، و هریک به فراخور حال خود پولی بر روی نطع می‌انداخت تا حقه‌باز نصیبی از تردستی‌اش ببرد. البته این کار یک جزء از تردستیهای گوناگونی بود که هنگامه‌گیر صورت می‌داد. امروزه دامنهٔ تردستیها چنان فراخ و کیفیت آن چنان پیچیده شده که دیگر کسی از آن دست عملیات به شگفتی در نمی‌آید، و همین سبب برچیده شدن آن بساط گردیده است. می‌توان حدس زد که در چند سدهٔ پیش، که شعبده‌های رسانه‌ای هم وجود نداشت، این معرکه‌گیری‌ها برای عامّه بس جذاب بوده، و از همین روست که خاقانی در آغاز منظومهٔ تحفة‌العراقین دربارهٔ حقهٔ آسمان و مهره‌های کواکب و این حقه‌بازی کیهانی می‌گوید:

...کاین حقّه و مهره تا به جایند　　　سرکیسهٔ عمر می‌گشایند

و اشارهٔ او به این است که تردستان و بُلعجب‌بازان با این عملیات خود تماشاگران را سرکیسه می‌کرده‌اند همچنان‌که بازی آسمان هم عمر آدمی را می‌رباید.

خرّمشاهی در بحث از غزل حاضر، شیشه‌بازی را در بیت زیر دارای ایهام به حقه‌بازی می‌داند:

شیشه‌بازی سرشکم نگری از چپ و راست　　　گر بر این منظر بینش نفسی بنشینی

(حافظ‌نامه ۱، ۵۴۴) اما شیشه‌بازی چیز دیگری است و تنها اشتراک این دو این است که هردو از سنخ بازیها و نمایشهای سنتی بوده‌اند. (دربارهٔ شیشه‌بازی، نک. ح ۴۷۵/۹ یعنی بیت مذکور.)

و امّا دربارهٔ حقه‌باز و حقه‌بازی به برخی نمونه‌های شعری بنگریم؛ مجیر بیلقانی:

خسروا، این بلعجب‌کاران چرخ مهره‌باز　　　حقّهٔ جانم به خون ناب مشحون کرده‌اند

(نقل از راحة‌الصدور ۳۰۵)

خاقانی، گذشته از ابتدای تحفة‌العراقین، بارها از آن یاد کرده است، چون:

قضا به بوالعجبی تا کیَت نماید لعب　　　به هفت مهرهٔ زرین و حقّهٔ مینا؟

(دیوان ۸)

زیر دست غم تو مهره‌صفت　　　در کف حقّه‌باز می‌غلطم

(همان ۶۲۵)

عطار:

از زلف مشعبِدت چو مهره　　　در ششدره مانده حقّه‌بازان

(دیوان ۴۳۶)

حافظ در این بیت از «مهره» همان حقه‌بازی را خواسته است:

هر کس از مُهرهٔ مِهر تو به نقشی مشغول
عاقبت با همه کج باخته‌ای، یعنی چه؟

در بیت متن، هرچند این فلک است که مثل اشعار فراوان نظیر آن حقه‌باز خوانده شده، و اگرچه فلک هم مانند آدمی مخلوقی بیش نیست، اما برای بیت می توان مستند قرآنی از مکر الهی نیز به دست داد، همچون: و مَکَروا وَ مَکَرَ اللهُ و اللهُ خَیرُ الماکِرین (آل عمران ۵۴) وَ مکروا مَکْراً و مَکَرْنا مکراً و هُمْ لایَشْعُرونَ (نمل ۵۰) که در هردو آیه «و» بیانگر تعدّد مکر مکّاران و مکر خوردن آنان است، و یا: و لایَحِیقُ المَکْرُ السَّیِّیءِ اِلّا بِاَهْلِهِ (فاطر ۴۳) (بدسگالی جز به صاحب آن بازنگردد.)

صوفیِ غرّه به مکردانی خویش آغاز نیرنگبازی با سپهری نهاده که کاری جز نیرنگ ندارد و نمی‌داند؛ سپهری که جان آدمیان بازیچهٔ نیرنگهای اوست. این کار صوفی مصداق عملی است ابلهانه و لغو، چیزی چون: پیش غازی (= رسن‌باز، آکروبات) و معلّق‌بازی، یا به ضبط دهخدا: پیش لوطی و معلق! (امثال و حکم ۱، ۵۲۴) و یا: پیش تازی‌فَرَسانْ خرِ لنگ تاختن. (نک. همان ۵۲۳.)

۲. بیضه در کلاه شکستن: «بیضه در کلاه و بر سر و در افسر کسی شکستن: عاجز کردن و رسوا نمودن؛ وحید:

شکستند از آن بیضه را در کلاهش	که نخوت به سر داشت از زر شکوفه

جامی:

حامی بیضهٔ گیتی ز فِتَن	بر سر فتنه‌گران بیضه‌شکن

قاسم‌بیگ حالتی:

زردی بیضا ز چیست، گر نه تمسخرکنان
سُدّهٔ تو چرخ را بیضه در افسر شکست؟

[...] مأخذْ آن‌که بازیگران بیضه در کلاه یکی بگذارند و دیگری را گویند «بشکن». او به هردو دست زور کند بیضه غائب شود و آن کس خجل گردد و مردم هنگامه در خنده آیند.» (وارسته، مصطلحات‌الشعراء) «حیله و رازی را آشکار کردن؛ مثل را از زبان عوام نشنیده‌ام.» (امیرقلی امینی، فرهنگ عوام یا تفسیر امثال و اصطلاحات زبان پارسی ۱۷۸) احتمال می‌رود مربوط به کسانی باشد که در قدیم تخم‌مرغ‌های دزدیده را در کلاه پنهان می‌کرده‌اند و کسی که قصد رسواسازی داشته بر روی کلاهشان می‌کوفته و با ریختن تخم‌مرغ بر سر و صورتشان پیش چشم دیگران رسوا می‌شده‌اند. ظاهراً

به صورت بازی کُمیک هم رواج داشته، چنان که وارسته سخن از بازیگران گفته است، یا در فرهنگ نفیسی: بیضه‌ای که بازیگران در کلاه خود پنهان سازند. در غیاث‌اللغات: بیضه بر سر کسی شکستن و بیضه در کلاه شکستن: کنایه از مغلوب ساختن کسی از چهار شربت، و در سراج‌اللغات یعنی رسوا کردن. توضیحی هم نداده که «چهار شربت» چیست. دهخدا هم جز تعریفی مختصر از همان گونه که نقل شد، آن هم به نقل از آنندراج با نقل بیت متن، بیت وحید (منقول در سطور قبل) و این بیت ظهیر فاریابی چیزی ندارد:

شکسته بیضهٔ خورشید در کلاه سپهر		به دولت تو، که دارای افسر و کلهی

(در دیوان مأخذ این نگارنده، طبع یزدگردی ۲۲۷)

در امثال و حکم (۱، ۴۸۸) نیز دقیقاً به همان صورت است و چیزی بیش ندارد. این بیت از کمال اسمعیل هم یکی از شواهد قدیمی است:

صبا به شعبده‌اش بیضه در کلاه شکست		که با سپیده و زرده‌ست بیضه‌سان نرگس

(دیوان ۱۰۱)

غنی این بیت را از شیخ محمد سعید قریشی مولتانی داده است:

اجل چو عاقبتش بیضه بشکند به کلاه		ز تاج شاه چه فرق است تا به تاج خروس؟

(یادداشتها ۶۲)

سرانجام، «بیضه در کلاه شکستن» چیزی بوده مثل «بیضه (یا خایه) در مشت شکستن»: «اشاعره و روافضه را خایه در مشت شکست.» (راحة‌الصدور ۴۲۱) و در «فرهنگ کلمات و مصطلحات نادره» آمده: «یعنی مغلوب شدن به رسوایی و مذلّت. از فرهنگها فوت شده است.» (همان ۴۹۸)

شَعْبَدَه: قزوینی: از کلمهٔ سریانی «شَعْبِذ» یا «شَعوِذ» می‌آید، که تحت‌اللفظی به معنی «اِشْتَعْبَذْ» یا «اِستَخْدِمْ» است (شَفْعِل: ش + عبذ) که در عربی به صورت «شعبَذَة» و «شعوَذَة» و در فارسی به صورت «شعبده» معمول است (آقای کروس) و مقصود از «استخدام» در اینجا استخدام ارواح یا شیاطین یا قوای طبیعت و نحو ذلک است. (یادداشتها ۳، ۵۸۱) اما علامهٔ فقید در جای دیگر در خصوص اصل و ریشه و ملیت آن ابراز بی‌اطلاعی کرده است، در ذیل «شعبذه»: بالاخره نفهمیدم که اصل این کلمه از چه لغتی است و آیا نسبت آن با «شعوده» [کذا؛ شعوذه؟ ـ م] چیست و کدام یک اصل است و کدام یک لغتی در آن. (اما «شعبثه» با ثاء گویا که شکی نباشد که لغتی عامیانه در شعبده باید، کَما صُرِحَ بِهِ فی تاج‌العروس فی «شعبذ».) (۵، ۲۱۰) امیرحسن یزدگردی:

«شعبذة» و «شعوذة» در زبان عربی، رباعی مجرّد و از ملحقات باب «دَحْرَجَ» است و به‌معنی نمایاندن چیزی است در چشم بیننده به غیر صورت حقیقی خود، و به گفتهٔ بعضی دیگر، نمایاندن باطل است در لباس حق. (تاج‌العروس در لغت «شعوذة») و نوعی است از تردستی نظیر سحر. (اساس‌البلاغة، ذیل مادّهٔ «ش ع ذ») چنان که با حرکت سریع دست، چیزهای متعدد را یکی یا یک چیز را متعدد یا جمادی را جانور فرانمایند و امر محسوس را بدون به کار بردن دست بر چشم مردم بپوشانند. از مفتاح‌السعادة، ج ۱، ص ۳۰۷. همانند آب در آب کردن بی‌آن‌که زیاد شود، و دیگ بر آتش به جوش نیامدن، و آتش بر رُگو [آنچه زیر جانماز اندازند ـ م] کار نکردن، و آتش بی‌روغن در شیشه سوختن. و بدین اعتبار که گاه مهره‌ای را در زیر حقه‌ای می‌نهادند و آن را ناپدید می‌کردند و یا متعدد می‌نمودند ایشان را «حقه‌باز» نیز گفته‌اند. و چون چنین کارهایی در چشم مردم تعجب‌افزا و شگفتی‌آور بوده است، در عربی بدانان کنیهٔ «ابوالعجب» داده‌اند، که در فارسی بیشتر به صورت «بوالعجب» یا «بلعجب» استعمال شده است، و بدان جهت که روزگار در چشم آدمی و به پنداری هر لحظه عجبی می‌نماید و نقشی شگفت برمی‌انگیزد و شغلی حیرت‌افزا در پیش می‌گیرد، آن را نیز به کنیهٔ «ابوالعجب» خوانده‌اند. [در اینجا شاهدی به دست داده‌اند که پیشتر آمده است ـ م] (نفثة‌المصدور، تعلیقات ۵۴۶ـ۵۴۷) (نیز نک. «بلعجبی» در: ح ۶۵/۲.)

اهل راز: عارفان و عاشقان آگاه از اسرار و رموز طریقت یا به تعبیر خواجه «رندان مست» (۷/۲)؛ در برابر اینان هر آن کس که از راه دغا و ناراستی وارد شود، شعبده‌های روزگار او را رسوا خواهد کرد و به خاک سیاه خواهد نشاند.

دهر: قزوینی: چرخ؛ ضبط خانلری بر اساس اقدم نسخ است. این‌دو ارزش تقریباً یکسان دارند، اگرچه «چرخ» از نظر تصویری، تناسب بیشتری با کلاه گِرد و بیضهٔ نزدیک به گِرد دارد.

۳. ساقی و فراخواندن او محتمل دو انگیزه است: یکی آن‌که نخست به ذهن متبادر می‌شود، و آن این‌که با جلوه‌گر شدن شاهد صوفیان در مجلس سماع، ساقی فراخوانده می‌شود تا لوازم یا به اصطلاح سیورسات مجلس با آوردن و دَور گرداندن باده تکمیل شود، که در ضمن می‌تواند یکی از موارد متعددی تلقی شود که حافظ به تعریضْ صوفیان را اهل باده می‌خواند. دوم، با توجه به این‌که حافظ ساقی را در موارد متعدد وقتی فرامی‌خواند که پای امری نادلخواه یا وضعی نابهنجار در میان است، شاعر در حقیقت از ساقی استمداد می‌کند تا با رساندن باده به او ناخوشنودی و

بیزاری او را از آن امر و حالت رفع کند. البته، چنان‌که شیوهٔ خواجه است، جمع دو معنی و این‌که هردو را اراده کرده باشد نیز نامحتمل نیست.

شاهد: (نک. ح ۱۱/۶.) به نظر می‌رسد بیت در نفی و طعن شاهدبازی صوفیان ناخالص باشد که کمترین فرصت را هم برای به اصطلاح حال کردن یا به قول خود حافظ «به حالت رفتن» از کف نمی‌دهند (مثل: چون صوفیان به حالت و رقص‌اند مقتدا... ۳۶۵/۶؛ نک. شرح بیت.) در اینجا هم صوفیان ظاهراً یک خوبروی (قاعدتاً مذکّر) را گیر آورده و فرصت‌طلبانه محفلی بر گِرد او ساز کرده‌اند و آن شاهد هم مشغول ناز و غمزه و غنج و دلال است.

رعنا: گمان می‌کنم معنایی آمیخته از زیبایی و دلارایی (معنای مثبت واژه) و غنج و دلال، ناز و ادا یا خودآرایی و جلوه‌فروشی داشته باشد، چنان که در مجالس این دست صوفیان مسبوق به سابقه بوده است. بهانه‌های اینان نیز به قول سعدی:... که ما پاکبازیم و صاحب‌نظر (بوستان ۱۶۶)

دیگر: =بار دیگر، باز، دوباره؛ فردوسی:

دگر گفت کان سبز پرده‌سرای — سواران بسی گِردش اندر به پای...

(شاهنامه ۲، ۲۱۳)

خود خواجه:

دیگر ز شاخ سرو سهی، بلبل صبور — گلبانگ زد که: چشم بد از روی گل به دور

۴. واژه‌های این بیتْ تقریبا همگی ایهامی‌اند میان معنای معمولی و اصطلاح موسیقی.

ساز ساختن: قصد کردن، کوک کردن ساز؛ ساز عراق ساختن: ساز را به نحو مناسب برای مقام عراق کوک کردن؛ صفت «بساز» =کوک شده: معاشری خوش و رودی بساز می‌خواهم... (۲۵۱/۳) در مقابل آن: از ساز افتادن =از کوک خارج شدن، بر هم خوردن کوک؛ عماد فقیه:

اگر مغنی ما را فتاد چنگ از ساز — به قول ساده بسازم، که ساز حاجت نیست

(دیوان ۵۶)

عراق: گذشته از معنای معروف، در اصطلاح موسیقی ایرانی، امروز گوشه‌ای است که در دستگاههای نوا، ماهور و راست پنجگاه، و آواز افشاری آمده، و در قدیم یکی از دوازده مقام موسیقی و لحنی قدیمی بوده است. (ارفع اطرائی، فرهنگ موسیقی ایرانی ۸۳) عبدالمؤمن بن صفی‌الدین توصیه‌های دقیق دارد در این‌که برای هر سنخ و

صنف از افراد و هر وضع و مجلسی چه نغمه‌هایی باید در کار کرد، از جـمله: «و در مجلس اکراد: مایه و نوروز خارا و ماهور و کردانیه و عراق و نهفت و زابل خوانند.» (بهجت‌الروح ۸۳)

آهنگ: قصد و نغمه؛ حافظ خود بارها آن را با ایهام بـه دو مـعنای مـذکور آورده است، مثل: ناگشوده گُل نقاب، آهنگ رحلت ساز کرد... (۴۴/۳)

بازگشت: رجعت، و در اصطلاح موسیقی دارای معانی متعدد است: الف. رجعت از آهنگ یا لحنی به آهنگی مناسب (اصلی) مانند رجوع یا بازگشت از بیداد به مـایهٔ همایون، که در اصطلاح امروز «فرود» مقابل «درآمد» می‌گویند. ب. نوعی تـصنیف قدیمی، که حافظ آن را در بیت متن در معنای تصنیف به کار برده. در موسیقی قدیم از انواع تصانیف بوده که به دو نحو ساخته می‌شده: یکی از الفاظ نـقرات [= ضـربها و وزنهای موسیقی ـ م] و دیگری بر ابیات و اشعار، یا هردو نحو به الفاظ نقرات یا هردو به اشعار. بازگشت به معنای قدیم در موسیقی امروز وجود ندارد، مگر به معنی فرود به مایهٔ اصلی آهنگ. (مهدی ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین ۱۳۲، به تلخیص)

راه: ایهام به اصطلاح موسیقی = نغمهٔ دارای ریتم، و نیز تصنیف امروزین (نک. ح ۱۳۵/۴.)

حجاز: در اصطلاح قدیم، مقامی از مقامهای بیست و چهارگانه؛ حجاز خـود بـه حجاز بزرگ، حجاز صغیر، حجاز مخالف و حجاز عراق تقسیم می‌شد. (بهجت‌الروح ۱۱۸ـ۱۱۹) و این توصیه: «در خدمت شعرا و ارباب فهم: زنگوله و چهارگاه و حجاز و سلمک خوانند، زیرا که لطافت طبع می‌بخشد.» (همان ۸۲)

عراق و حجاز به عنوان نام مقامها در اشعار غالباً با هم آمده است، مثلاً سلمان:

آهنگ حجاز ار دگری راست، چرا نیست — بیرون ز عـراق و سـر کـوی تـو مـقامی؟
(دیوان ۲۸۵)

ناصر بخارایی:

نـاصر از راه عـراق ار نـرود سـوی حـجاز — چون نی از دست مخالف به فغان خواهد شد
(دیوان ۲۵۵)

خود حافظ:

فکند زمزمهٔ عشق در حجاز و عراق — نوا و بانگ غزلهای حافظ از شیراز

و اما بیت متن چنین افاده می‌کند که این مطرب نه از آن گـونهٔ دلخـواه و بـهنجار همیشگی است که عاشقان را به وجد و حتی حکیمان را خون بر رخ می‌آورد، بـلکه

غلط‌افکن و دغاباز است؛ وانمود می‌کند که فلان کار را می‌کند، اما خلاف آن را انجام می‌دهد، یعنی چیزی چون مضمون بیت سعدی:

چو بهمن به زاولْسِتان خواست شد — چپ آوازه افگند و از راست شد

(بوستان ۷۸)

(البته مقصود شیخ این است که نباید دست خود را برای دشمن رو کرد؛ ضمن این‌که چنین مضمونی در شاهنامه در مورد بهمن وجود ندارد.) به هر حال، ظاهراً چنین مطربی زیبندهٔ همان دست صوفیان و مجالس آنچنانی آنان است.

۵. درازدستی کوته‌آستینان: خرقهٔ صوفیان، چنان که در جای خود ذکر شده (ح ۲/۳) پیش‌بسته و دارای آستین کوتاه بوده. درازدستی هم کنایه از تعدّی، تجاوز و تجاسر است. اما «آستین کوتاه و دست دراز»، با ایهام تضاد «دراز» با «کوتاه» آن قدر در متون برای صوفیان بدکردار و نادرست به کار رفته که تقریباً حالت اصطلاح یافته، چنان‌که به محض مشاهدهٔ آن، صوفی به ذهن متبادر می‌شود، حتی اگر نامی از او نرفته باشد؛ نظامی:

دست بدار، ای چو فلک زرق‌ساز — زاستینِ کوته و دست دراز

(مخزن ۱۴۲)

که دربارهٔ صوفی است، چون در دو بیت قبل آمده: آنچه ازان مال درین صوفی است... عطار:

دام جمله نه دکانداری بوَد — دام تو در خرقه متْواری بود

آستین کوتاه کردی حیله ساز — تا توانی کرد خوش دستی دراز

(مصیبت‌نامه ۲۶۷)

سیف فرغانی:

آلوده به صد درازدستی — این دامن و آستین کوتاه

(دیوان ۳، ۲۰۲)

خود حافظ دو بار دیگر چنین مضمونی دارد:

به زیر دلق ملمع کمندها دارند — درازدستی این کوته‌آستینان بین

صوفی پیاله‌پیما، حافظ قرابه‌پرهیز — ای کوته‌آستینان، تاکی درازدستی؟

زانچ: قزوینی: زانچه، که موجب اختلال وزن است، و احتمالاً خطای خوشنویس (اگرچه در غلطنامه اصلاح نشده است.)

۶. صنعت کردن: = حیله گری و نیرنگبازی کردن (نک. ح ۳۴۴/۸.)

مَحبت نه پاک باخت: می‌توان قایل به استعارهٔ کنایی شد، بدین گونه که محبت به بازی نرد تشبیه شده ولی به جای خود آن، یکی از لوازم و ملائمات آن یعنی «باختن» (= بازی کردن) در کلام آمده است، و یا لفظ «باختن» را مجازاً به معنای ورزیدن گرفت. در هر حال «نه پاک» قید است مشعر بر قلب و دغل و دروغ و دعوی در کار عشق کردن، درحالی‌که بنلاد عشق بر راستی و خلوص است. در عین حال می‌توان ایهامی هم در آن تصور کرد به معنی پاکباز نبودن و همه‌چیز خود را فدا نکردن در راه عشق، که این نیز به همان عدم خلوص راه می‌برد، یا به بیان دیگر، دنبال کردن اغراض و شوایب دنیوی با وجود دعوی عاشقی.

ش: شناسهٔ ملکیِ مقدم (= عشق به روی دلش...)

فراز کردن: از دیرباز مرسوم فرهنگهاست که صفت فراز را به معنای باز و بسته و فعل فراز کردن را به معنای باز کردن و بستن، یعنی از اضداد به شمار آورند. این در حالی است که شواهد، به گمان من، جملگی فقط به معنای بسته و بستن صراحت و وضوح دارند و شاهد برای ضدّ آن، یعنی باز و باز کردن یا وجود ندارد و یا استنباط این معنی از شواهد (البته نادر و معدود) نادرست یا مورد تردید بوده است. اگر این نظر بنده درست باشد، یا نباید آن را از اضداد شمرد و یا باید دست‌کم در این حکم تردید کرد. به هر حال در فرهنگهای فراوان آن را یا مثل برهان صریحاً از اضداد دانسته‌اند و یا مثل سرمهٔ سلیمانی، رشیدی، غیاث‌اللغات و... هردو معنی را برای آن ذکر کرده‌اند. این در حالی است که در فرهنگ نسبتاً قدیمی صحاح‌الفرس چنین نیست و اگر در ذیل «فراز» معنای باز برایش ذکر شده، به معنای تا کنون است: «اول به معنی باز باشد، گویند: از دی باز و از امروز باز. فرخی گفت:

به مراد دل او بودم من دی و پریر   بر مراد دل او باشم از امروز فراز»

بعید نمی‌نماید که فرهنگهای بعدی همین معنی را در صحاح‌الفرس یا دیگر فرهنگهای پیش از خود دیده باشند و آن را به اشتباه به معنای گشوده و مفتوح فهمیده و در فرهنگ خود آورده باشند. معین در حاشیهٔ برهان شاهدی برای بستن داده ولی برای باز کردن خیر. استاد فقید در فرهنگ خودشان «فراز» و «فراز کردن» را از اضداد دانسته، اما شواهد ارائه شده تنها به معنای بسته و بستن است. (نک. فرهنگ معین، ذیل مدخلهای مربوط.) در دیگر فرهنگ بزرگ و معتبر پارسی، دهخدا، نیز دقیقاً به همین صورت است، یعنی هردو معنی ذکر شده، لیکن شواهد عموماً به معنای بسته و بستن است و یگانه شاهد برای ضد آن، بیتی است از سوزنی به شاهد «فراز شدن»، که آن را

«باز شدن و گشوده گردیدن» گفته‌اند:

سفرهٔ جود ورا تا بازگستردند، شد　　　بخل را ز آژنگ ابرو چهره چون سفره فراز

(که در دیوان طبع ناصرالدین شاه‌حسینی به غلط آمده: بخل را آژنگ... ۲۱۹) بسی جای شگفتی است که مؤلفان این فرهنگ (ظ. بعد از دهخدا) که چنین معنایی برای آن قایل شده‌اند آن قدر دقت نکرده‌اند که ببینند «فراز» در اینجا کاملاً به عکس و به معنای بسته (در مورد سفره) و منقبض و گرفته (در باب چهره) است، زیرا سخن از بخل (در حقیقت: شخص بخیل، با تشخیص یا آدم‌نمایی در «بخل») است، و شاعر می‌گوید: از وقتی که سفرهٔ سخای ممدوح گشوده شده، چهرهٔ بخیلان از فرط حسد همچون سفره‌شان بسته و فروپیچیده شده است. (نیز نک. دهخدا، ذیل مدخلهای مذکور.) این نگارنده تا کنون شاهدی واضح، صحیح، سالم، قدیمی و اصیل از «فراز» و «فراز کردن یا شدن» به معنای باز و گشودن یا گشوده شدن ندیده است. گفتنی است اگر هم به‌فرض شاهدی بر این معنی در متون شعر یا نثر (احتمالاً از متأخران) یافت شود، باید این احتمال را هم در خصوص آن داد که شاید معنای مذکور تحت تأثیر اقوال فرهنگنویسان متأخر درج شده باشد، و یا آن مورد منحول و مغلوط بوده باشد، چنان که در جایی (که دریغا ثبت نکردم) این رباعی منسوب به خواجه عبدالله:

شب خیز، که عاشقان به شب راز کنند　　　گِرد درِ بام دوست پرواز کنند

هرجا که دری بود به شب، دربندند　　　الّا درِ دوست را که شب باز کنند

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۲۷)

با آن‌که خود احتمال منحول بودنش می‌رود، به این صورت مغلوط درآمده بود تا «فراز» معنای گشاده بدهد: هر در که بود فراز، بر خود بندند... الخ.

در حافظ یک بار دیگر «فراز کردن» مثل بیت متن به معنای بستن (تنها معنای درست آن) آمده است: ... و ان یکاد بخوانید و در فراز کنید (۲۳۹/۲.)

«عشق» در اینجا به طریق آدم‌نمایی به شخصی مانند شده که دری را بر روی کسی یا کسانی می‌بندد (همان استعارهٔ کنایی) و آن در، درِ معنی است، یعنی عشق اجازه نمی‌دهد چیزی از عوالم پاک معنی، معنویت و حقیقت وارد دل این ناراستان نیرنگباز شود.

نه پاک: قزوینی، سایه و برخی دیگر: نه راست؛ نیساری هم به وجه اخیر، اگرچه اقدم نسخ ایشان (یج) مثل خانلری است. (دفتر دگرسانیها ۱، ۴۷۲).

۷. فردا: = قیامت، روز رستاخیز، روز شمار؛ ناصرخسرو:

کسی کو خوار دارد راه دین را　　　بــرد فـردا پشـیمانی و کـیفر
(دیوان ۵۳۶)

سعدی، با ایهام میان معنای معمولی و قیامت:

هرکه نداند سپاس نـعمت امـروز　　　حیف خورد بر نصیب رحمت فردا
(غ ۱)

هم او، فقط به معنای قیامت:

گرَم با صالحان بی‌دوست فردا در بهشت آرند
همان بهتر که در دوزخ کـنندم بـا گـنهکاران
(غ ۴۵۱)

پیشگاه: = صدر مجلس، بالای مجلس، مقدّم‌البیت؛ مقابل درگاه و آستان؛ دهخدا این مَثَل را هم از کشف‌المحجوب نقل کرده که گویای تقابل پیشگاه و درگاه است: «اگر خاک هم به سر می‌کنی، پیشگاه بهتر از درگاه.» (امثال و حکم ۱، ۵۲۴)

رهرَو: (rahraw) = سالک، پویندهٔ راه طریقت و تصوف

مَجاز: در لغتْ اسم مکان است =راه و جای گذر. مصادر آن: جَوز، جُؤُوز، جَواز، و مَـجاز [ایـن یکـی مـصدر مـیمی است ـ م] (لسان‌العرب) راه گـذر و ضـدّ حـقیقت (منتهی‌الارب) در اصطلاح بیان، به معنی کلمه‌ای که در غیر معنی حقیقی خود مستعمل شود و موضوع حقیقی آن متروک نشده باشد، بلکه در معنی موضوع و غیر موضوعٌ لَه علاقهٔ مشابهت یا ظرفیت یا سببیّت و غیر آن متحقّق باشد، چنانچه خر در اصـل بـه معنای حیوان ناهِق [= عرعرکننده، نهیق‌کَشنده ـ م] است و بـه عـلاقهٔ مشـابهت، کـه حماقت باشد، بر مرد احمق اطلاق کنند. (غیاث) مـقابل حـقیقت، خـلاف حـقیقت (دهخدا، یادداشت مؤلف؛ نک. کلّ مدخل، که بحثی کافی کرده، همراه بـا شـواهـد و امثله.) مجاز در فن بیان، استعمال لفظ است در غیر مـعنی اصـلی و مـوضوعٌ لَـه بـه مناسبتی، و آن مناسبت را در اصطلاح فن بدیع «علاقه» می‌گویند، چنان که همان لفظ دست و پای را بگویند و از دست، معنی قـدرت و تسـلط و از پـای، مـعنی ثـبات و مقاومت اراده کنند. (همایی، فنون بلاغت و صناعات ادبی ۲۴۷) در اصطلاح تصوّف هم به معنای ضدّ و خلاف حقیقت است، و وجه تسمیهٔ آن به «مجاز» هم این است که در آن به هر حال محملی یا توجیهی برای عبور و فـرارَفـتن از حـقیقت یـافته یـا بـافته می‌شود، و هرآنچه از حقیقت درگذرد، خود مصداق کذب (نسبت به عالم حقیقت یا دنیای واقع) خواهد بود. از همین روست که اهل تصوف، هر چیز دروغین، و به طور

کلی هرچه را که غیر از حضرت حق یا خواست، پسند و فرمودهٔ او باشد «مجاز» نام می‌نهند، مثل دنیا و هرآنچه اصل دنیوی، مادّی یا متکثر دارد، از جمله هستی مادّی و جسمانی آدمی، چنانچه بدون وجود حق یا خالق نگریسته شود. حافظ چند بار از مجاز در مقابل حقیقت و راستی بهره گرفته، از جمله این جهان را همچون اهل تصوّف «مقام مجازی» خوانده است:

درین مقام مجازی، بجز پیاله مگیر   درین سراچهٔ بازیچه، غیر عشق مباز

۸. کبک: از ریشهٔ کَپینجله kapinjala سنسکریت، عربی: حَجَل، قَبْج (معرّب از پارسی، جوالیقی، المعرّب ۲۶۱) از دستهٔ ماکیانها یا مرغان خانگی، با قد کوتاه و تنهٔ خپله، دم کوتاه، سر کوچک بی‌کاکل، دارای گوشت حلال و لذیذ، که سبب صید آن است. بر دو دستهٔ کبک دری و غیر دری تقسیم می‌شود، که هردو به یک شکل‌اند، اما دری بزرگتر است. نیز «کبک دری» نام یکی از سی لحن منسوب به باربد بوده است. در بندهشن پهلوی در شمار آفریده‌های اهورایی است. در شعر پارسی، پر و بال، خطوط روی بدن، چشم و پای او بیشتر مورد توجه و توصیف بوده است؛ منوچهری:

کبک پوشیده به تن پیرهن خزّ کبود   کرده با قیر مسلسل دو برِ پیرهنا

(دیوان ۱)

و پای آن:... کبک دری ساقها در قدح خون زده‌ست (همان ۱۸۰) از دیگر اوصاف کبک، نغمه‌سرایی، قهقهه و خرام اوست. (منیژهٔ عبدالّهی، فرهنگنامهٔ جانوران در ادب پارسی ۷۳۹ـ۷۴۴، و فرهنگ معین، به تلخیص)

غِرَّه: (در تداول به فتح اول) به معنی فریفتگی (از منتخب‌اللغات و کشف‌اللغات و مؤیدّالفضلاء) و در لطائف‌اللغات بالفتح و تشدید، فریفته شدن، و به کسر اول و تشدید، فریفتگی و غافلی (غیاث) غِرَّة: در عربی مصدر است، مثل غَرّ و غُرور = فریفتن و به طمع باطل انداختن. صفت آن: مغرور و غَریر (لسان‌العرب) ناآزمودگی کار و غفلت و بیخبری، یُقال: کانَ ذلکَ فی غِرَّتی. [= آن به سبب ناآزمودگی من بود ـ م] (منتهی‌الارب) اما در پارسی معمولاً صفت است (= مغرور). غِرَّه: الف. (مصدر مجرّد) بیهوده امیدوار کردن کسی را، فریفتن، گول زدن؛ ب. (اسم مصدر) ناآزمودگی، بیخبری، غفلت؛ ج. (صفت) فریفته، گول‌خورده؛ د. گستاخ، مغرور، متکبّر (معین) سعدی:

عمر برف است و آفتاب تموز   اندکی ماند و خواجه غِرَّه هنوز

(گلستان ۵۲)

گربهٔ عابد: دربارهٔ این‌که آن صوفی در آغاز شعر یا این گربه تعریض به چه کسی

است بحث بسیار صورت گرفته است، که خلاصه‌ای را از برخی از آنها نقل می‌کنم.

به نظر عده‌ای، زین‌الدین کلاه، از شیوخ معاصر حافظ (به قول رضاقلی‌خان هدایت در ریاض‌العارفین همدرس حافظ) مقصود او بوده، چنان که «کلاه» را در «بیضه در کلاه» اشارتی به لقب او می‌دانند، مثل رکن‌الدین همایونفرّخ، که انتساب مکر به عماد فقیه را رد و نظر احمد گلچین معانی را مبنی بر ارتباط شعر با زین‌الدین تأیید می‌کند. (دیوان عماد فقیه، مقدمه، هشتاد و یک ـ نود و دو؛ نظر گلچین در: تذکرهٔ میخانه ۹۰ـ۹۳ح) اما قدیمترین قول در این باره ظاهراً از خواندمیر است که عماد را آماج طعن حافظ می‌داند: «از شعراءِ زمان شاه شجاع یکی خواجه عماد فقیه کرمانی است، و آن جناب شیخ و خانقاه‌دار بوده است و شاه شجاع نسبت به او اعتقادی عظیم داشته. گویند خواجه عماد هرگاه نماز گزاردی گربهٔ او شرط متابعت به جای آوردی و شاه شجاع این معنی را بر کرامت حمل می‌فرمود و پیوسته به قدم اخلاصْ ملازمت آن جناب می‌نمود. خواجه حافظ، که بر این معنی رشک می‌برد، این غزل به نظم آورد: صوفی نهاد دام و... الخ.» (حبیب‌السیر ۳۱۵) عبدالعلی دستغیب هوادار جدّی این قول است، و در بحثی نسبتاً مبسوط به نقل از چند منبع می‌پردازد که گربه را کنایه از عماد و کبک را شاه شجاع دانسته‌اند. (حافظ‌شناخت ۲، ۶۹۵ـ۶۹۸) دستغیب معتقد است که عده‌ای سعی بیهوده کرده‌اند تا حکایت گربهٔ عابد را مجعول و ساختهٔ ذهن انشاسازان قرن نهم بدانند. گذشته از گلچین معانی و همایونفرخ، که مخالف انتساب مذکورند، زرین‌کوب نظری ناقدانه بر قضیه افگنده، و معتقد است: اگر خواجه به عماد بدبین بود نه از جهت ارتباط موضوع تکفیر حافظ از بابت بیت «گر مسلمانی از این است که...» (۴۸۱/۱۰) با عماد بلکه از آن روی بوده که «در وجود عماد بیشتر یک شاعر مدّعی می‌دیده تا یک صوفی.» (از کوچهٔ رندان ۱۶۴) زرین‌کوب، هم در اصل حکایت تکفیر حافظ شک می‌کند و هم در دست داشتن عماد در آن، و معتقد است هیچ‌کدام مأخذی مطمئن و سندی محکم ندارد، ضمن این‌که انتساب ماجرا به زین‌الدین کلاه را (که معتقدانش تسخیر جنّ را به او منسوب می‌دارند و لذا برخی پژوهندگان «عرض شعبده» را مرتبط به وی می‌دانند) با «قید احتمالی نه چندان قوی» ذکر می‌کند. (جستجو در تصوّف ایران ۲۳۲) ملخص نظر زرین‌کوب این‌که: احتمال می‌رود مقصود از گربهٔ عابد، پهلوان اسد، حاکم کرمان از سوی شاه شجاع (که عاقبت بر او یاغی شد) بوده باشد، زیرا او به زهد و طاعات تظاهرها می‌کرده و وضو و نماز وی در زبان طنز می‌تواند به گربه‌شویی و گربه‌رویی تفسیر شود، و در واقع «کبک خوشخرام» کنایتی

است به شاه شجاع تا از خوشباوری نسبت به پهلوان اسد برحذر باشد. حاصل این‌که ممکن است کردار اسد، حافظ را به یاد گربهٔ عابد کلیله و دمنه انداخته باشد، اما مجتبی مینوی در این باره در حاشیهٔ حکایت گربهٔ زاهد می‌نویسد: «شعر معروف خواجه حافظ شیرازی ظاهراً مربوط به این حکایت است.» (کلیله ۲۰۸ ح) خود حکایت: «کبک‌انجیر گفت که: در این نزدیکی بر لب آب، گربه‌ای است متعبّد، روزه دارد و شب نماز کند، هرگز خونی نریزد...» و آنگاه که کبک‌انجیر و خرگوش برای استماع قضاوت گربه در این‌که خانه متعلق به کدام‌یک است نزد او می‌روند، گربه، پس از جلب اعتماد کامل آن‌دو، به ناگهان برمی‌جهد، هردوان را فرومی‌گیرد و فرومی‌دهد. قاسم غنی نیز همین رأی را دارد. (یادداشتها ۲۵۹) نظر دیگر از حسینعلی هروی است که نماز کردن گربهٔ عابد را کنایتی به امیر مبارز می‌داند، که عبید زاکانی نیز در «موش و گربه» به او نظر دارد. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۴، ص ۳۲.) در «موش و گربه» آمده است که وقتی گربه حالت توبه و ندبه به خود می‌گیرد، موشان به تصور این‌که گربه دیگر عابد شده به او نزدیک می‌شوند، و آنگاه:

ناگهان گربه جَست بر موشان　　　چون مبارز به روز میدانا

(کلیات ۳۳۱)

در هر حال بسی دشوار است ابراز نظری قطعی در میان اقوالی که اینها تنها برخی از آنهاست. شاید فقط بتوان با گرفتن قدر مشترکی از مجموع این اقوال و بنا کردن مَثَل گربهٔ زاهد بر روی آنچه محکمترین پایه برای استناد است (حکایت کلیله) مصداق آن را هر موجود عابدنمای ظاهرسازی اعم از مبارز و شیوخ خانقاه‌دار مدّعی دانست، یعنی به مصداق «چون که صد آمد...» جملگی را در جوف آن جای داد. اساساً شعر، هر قدر که از امور و مصادیق منفرد یا جزئی فاصله گیرد، به همان نسبت به منطق اثر ماندگار نزدیکتر خواهد بود، آنچنان که عملاً همین بیت خواجه، درست به دلیل برخورداری از چنین ظرفیت بالایی بدل به مَثَلی سایر شده است. (ضبط آن در امثال و حکم ۲، ۱۱۲۴) این به معیارهای سمبولیسم نیز نزدیکتر است.

۹. ابیاتی از حافظ که در آنها عشق یا رندی و یا هردو را با هم امری ازلی یا آسمانی یا غیبی دانسته فراوان است، لیکن در اینجا بی‌ریایی یا بی‌نیازی از ریا را ازلی می‌خواند؛ چرا؟ پاسخ می‌تواند این باشد که ریا اساساً زادهٔ زندگی اینجهانی و دنیوی است و تحقق آن در جامعهٔ انسانی است که در آن کسانی می‌خواهند کرده‌ها و

داشته‌های اعتقادیِ خود را به چشم دیگران بکشند و عیوب خویش را از آنان فروپوشند، درحالی‌که در عهد ازل و الست هنوز انسان دارای خلقت جسمانی نشده و طبعاً جامعه‌ای بدین صورت پدید نیامده، بلکه ارواح پاک در آن با همدیگر آشنا و خویگر و به هم پیوسته بودند. این ارواح بعداً و در حیات اینجهانیِ خود به عوارض زندگی در «دار تزاحم» مبتلا و لاجرم از هم جدا شده‌اند و چیزی چون ریا، نفاق و دورویی در میان آنان رخنه کرده است.



دستغیب این شعر را جزءِ اشعار دورهٔ چهارم حیات حافظ (از قتل صاحب‌عیار در ۷۶۴ به بعد و درگیری او با شاه شجاع از حدود ۷۶۷ به بعد) قرار داده است. (حافظ‌شناخت ۲، ۶۹۴ـ۷۰۱) به نظر ایشان، شعرْ مربوط به ایام تصرف مجدد شیراز به دست شاه شجاع و سازش او با زهّاد و خانقاه‌داران است. ممکن است چنین باشد، ولی این نگارنده مادام که دلیل و سند قاطعی برای چیزی وجود نداشته باشد، نه می‌تواند آن را ردّ کند و نه تأیید. به برخی مشکلات دیدگاه تاریخگرا در مورد اشعار حافظ هم در جای خود اشاره کرده است.

و اما این غزل در کنار برخی غزلهای او، همچون ۱۹۱: آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند... و ۳۶۶: خیز تا خرقهٔ صوفی به خرابات بریم... از اشعاری است که به نظر می‌رسد حافظ اوج و چکیدهٔ تنفّر خود را از صوفیان مدّعی و دغلباز در آنها نشان داده و از نظر ساختار معنایی به نظر بنده کلّ ابیات را در خدمت نقد احوال آنان قرار داده است. تاکنون خوانندگان این سطور شاید ملاحظه کرده باشند که حافظ، اگرچه در بسیاری از اشعارش از صوفی و خلق و خوی و کردار او سخن گفته، اما در اکثر این دست اشعارْ یک یا دو سه بیت و در نهایت بخشی از شعر را بدان اختصاص داده و نه چون این شعرْ کلّ آن را. از همین روست که می‌توان حدس زد که شاعر در هنگام سرایش شعر، دلی پر از دست صوفیان، خواه فردی مشخص از آنان و خواه کل این فرقه یا دست‌کم نوع ناراست و ناخالص صوفی داشته است (ضمن این‌که شاید به همین دلیل بوده که محمود هومن و عبدالعلی دستغیب این شعر را مربوط به حدود زمانیِ یاد شده دانسته یا چنین احتمالی در باب آن داده‌اند. سخن بنده هم تنها از جهت برخی نارساییهای دیدگاه تاریخی است، و نه نفی کلّیِ دستاوردهای آن.) به گمان این نگارنده حتی ابیاتی از این غزل که صوفی به صراحت در آن حضور ندارد نیز

به نحوی به صوفیان بازمی‌گردد، و همین عامل، سبب یکدستی مضامین مختلف و اتفاق و ائتلاف ابیات بر حول این محور گردیده است. برای مثال، مطرب، مطابق آنچه در شرح بیت ۴ دیدیم، نه مطرب شورانگیز و حقیقت‌پرداز قبلی، بلکه کنایتی است در باب صوفیانی که قول و فعل آنان هرگز با هم سازگار نیست؛ یا آستین کوتاه و دست دراز داشتن (ب ۵) اختصاص به صوفیان یافته؛ محبت را پاک نباختن (ب ۶) تنها یا بیشتر درخور صوفیه (البته به‌زعم حافظ) است، زیرا این فرقه است که محور آرمانهای خود را بر عشق و محبت به حق قرار داده؛ و به همین سان «رهرو» (ب ۷) و سرانجام «گربهٔ عابد» و «زهد ریا» در دو بیت پایانی، که مشترک میان صوفی و زاهد است، و چنان که بارها در شعر حافظ دیده‌ایم و در جای خود ذکر شده، صوفی و زاهد با همدیگر همسان‌اند یا گهگاه اینهمانی یافته‌اند. آری، بدین سان است که می‌گویم هیچ بیتی خالی از ذکر صوفی یا اشارتی به او نیست و بر همین اساس می‌توان شعر را یکدست تلقی کرد. سرانجام، در هر حال این شعر یکی از تند و تیزترین و شکننده‌ترین اشعار حافظ در حق صوفیان است.

۱۳۰

۱ بلبلی خون جگر خورد و گلی حاصل کرد
باد غیرت به صدش خار پریشان‌دل کرد
۲ طوطیی را به خیال شَکری دل خوش بود
ناگهش سیل فنا نقش اَمَل باطل کرد
۳ قُرَّةُالعَین من، آن میوهٔ دل، یادش باد
که خود آسان بشد و کار مرا مشکل کرد
۴ ساربان، بار من افتاد، خدا را، مددی
که امید کرمم همره این مَحمِل کرد
۵ روی خاکی و نم چشم مرا خوار مدار
چرخ فیروزه طربخانه ازین کَهگِل کرد
۶ آه و فریاد، که از چشمِ حسودِ مهِ چرخ
در لحدْ ماه کمان‌ابروی من منزل کرد
۷ نزدی شاه‌رخ و فَوت شد امکان، حافظ
چه کنم؟ بازی ایّام مرا غافل کرد

۱. غزلی دیگر است در رثای فرزند شاعر، که پیشتر غزل به مطلع: ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است... (غ ۵۵) را در سوگ او دیدیم. اوحدی مراغی غزلی دارد که ظاهراً در مرگ عزیزی از شاعر است، هم با بهره‌گیری از مضمون بلبلی که گلی از کف می‌دهد. احتمال می‌رود که حافظ تأثیری نیز از آن گرفته و مثلاً «باد جدایی» را به «باد غیرت» بدل کرده باشد:

به تازه باد جدایی گلی ببرد ز باغم که همچو بلبل مسکین از آن به درد و به داغم...
(دیوان ۲۸۶)

خون جگر: نمادی است از تمامی زجر و زحمتها و مرارتهایی که کسی برای حفظ، صحّت و تربیت فرزند بر خود هموار می‌کند، اما...

باد غیرت: ترکیبی تشبیهی که به همین صورت در متون ادب صوفیه بارها با مدلول عرفانی آن آمده و تقریباً حالت اصطلاح گرفته است، همچنان که مثلاً در «باد

استغنا» یا «بادِ بی‌نیازیِ» خداوند؛ خواجه عبدالله: «آنجا که آتش محبت آمد سَموم باد غیرت بخاست.» (رسائل ۱۲۹) سیف اسفرنگی:

در غباری که برانگیزد باد غیرت   گَرد نقصان به سراپردهٔ جاهت مرساد

(دیوان ۶۲۷)

آنچه ذکر شد، از بابت سنت و تداول است، که بی‌گمان تأثیر خاص خود را در استعمال چیزی بر جای می‌گذارد، لیکن من گمان نمی‌کنم حافظ آن را به معنای مصطلح عرفانی به کار برده، بلکه تنها به علاقهٔ گُل و وزیدن بادی است که گلبرگها را فرومی‌ریزد، همچنان که دیدیم اوحدی هم «باد جدایی» را برای گل به کار برده است. «غیرت» هم تنها به معنی رشک و حسد است. (در خصوص مشروح دلایل بنگرید به سخن پایانی.)

ش: شناسهٔ مفعولیِ مقدم واقع شده (=به صد خار پریشان‌دلش کرد.)

خون جگر: قزوینی، سایه و چندین چاپ دیگر: خون دلی؛ نیساری مثل خانلری است و نیز عیوضی، که به حکم اقدم نسخ گردن نهاده‌اند، اگرچه از حیث موسیقی کلام و تناسب آوایی، قابل مقایسه با «دلی» نیست، زیرا تناسب دل‌انگیز آوایی میان بلبلی، دلی، گلی و توالی سه «ی» نکره، گمان نمی‌کنم جای شکی در برتری آن بگذارد. احتمال هم می‌توان داد که از تغییراتِ انجام گرفته به دست خود شاعر بوده باشد.

۲. ش: شناسهٔ ملکیِ مقدم (=ناگه سیل فنا نقش املش...)

فنا: از موارد معدودی است که در شعر حافظ آشکارا به معنای مرگ و نابودی است. اجل، چون سیلی ویرانگر، هرگونه آرزویی را باطل می‌کند، همچنان‌که در قدیم، نقش لوح مشق اطفال به آب سترده می‌شد و یا نقش الواح گِلین بر اثر آب نابود می‌گشت. پیداست این طوطی کسی جز شاعر خوش‌سخن نیست، و شکر هم استعاره‌ای آشکار از فرزندی سراپا شیرینی، از شیرین‌حرکاتی و شیرین‌سخنی و غیره است.

۳. قُرَّةُالعَین: قُرَّة در عربی به معنای سردی یا خنکی است. یَومٌ قَرٌّ و لَیلةٌ قَـرَّة: ای بارِدة. (صحاح) قَرّ و قَرارة = خنکی و خنک شدن (منتهی‌الارب) پیشتر به سوزش چشم در حالاتی چون انتظار و اضطراب، و خنکی و آرامش آن در حال شادی و خوشنودی، اشاره شد. (ح ۱۸/۸) قرةالعین از آن روی بر فرزند اطلاق می‌شود که فرزند سبب خنکی و مجازاً شادی و روشنایی چشم می‌گردد. در قرآن: فَلاتَعْلَمُ نفْسٌ ما اُخْفِیَ لَهُمْ مِنْ قُرَّةِ اَعْیُنٍ جَزاءً بِما کانوا یَعْمَلونَ (سجده ۱۷) (پس هیچ کس نداند که

چه روشنی چشمی برای ایشان به پاداش کارهایی که می‌کردند نـهفته است.) قَـرور: اشک خنکی که به هنگام شادی فروریزد. می‌گویند: اَبْرَدَ اللهُ دَمْعَتَهُ [خـدا اشک او را خنک کناد ـ م] زیرا اشک شادی خنک است. (لسان‌العرب) حـضرت پـیامبر (ص) بـه حضرت زهرا (ع): «یا قُرَّةَ عینی، چه بوده است کـه چـنین انـدوهگن بـدین مـوضع ایستاده‌ای؟» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۳۳۶)

میوهٔ دل: = ثمرةالقلب، هر چیزی که آدمی بسیار دوست بدارد، از راه استعاره بدان میوهٔ دل گویند. در خبر آمده: ثمرةُ القلبِ الوَلَدُ. (ثمارالقلوب، بـرگردان پـارسی ۱۱۰) «مرا بی‌پسر، که روشنایی چشم و میوهٔ دل من است و در حال حیات و از پسِ وفات بدو مستظهر باشم، پادشاهی به چکار آید؟» (کلیله ۳۵۵) قرةالعین و میوهٔ دل (با هم): «فرزند اعزّ اکرم، قرّة عینی [...] دریغا آن میوهٔ دل که تندباد قضا از برگ و بارش فـرو ریخت.» (خاقانی، منشآت ۱۹۰) این را خاقانی در باب مرگ پسرش، رشید، گفته. حال آیا بیت حافظ، که بسیار نزدیک به عبارات مذکور است، تحت تأثیر آن نبوده است؟ (در شرح ۱۹۷/۵ هم خواهیم دید که از مرثیهٔ معروف خاقانی برای رشید تأثیر گرفته است.)

۴. افتادن بار: برای درک کامل عبارت، توجه به مقتضیات آن عصر ضرورت دارد. نخست این‌که وقتی کسی قصد کوچ یا نقل به جایی داشت، بار او به منزلهٔ کلّ مایملک و به اصطلاح دار و ندار او بود، و مراد شاعر از کنایهٔ «بار» نیز هست و نیست اوست. همچنین در سفر قوافـل، بـه ویـژه در بـیابانهای بـرهوت و خشک یـا سـخت‌گذار، فروافتادن بارْ چیزی نبود که آسان تمام شود، خصوصاً اگر صاحب بار پیر، ناتوان و خسته می‌بود، که در این حال گاه پیامدهایی مرگبار یا دست‌کم صعب در پی داشت.

محمِل: کجاوه که بر شتر بندند و هودج، و این صیغهٔ اسم ظرف است از «حَـمل» بالفتح، که به معنی بار برداشتن است. (غیاث) جمع: مَحامل؛ از وسـائل سـفر، مـانند مِحَفَّه، اما آن را بر پشت یک شتر گذارند، برخلاف محفه، که بر روی دو شـتر یـا دو قاطر حمل کنند. صبح‌الاعشی، ج ۲، ص ۱۳۰ (دهخدا) منوچهری:

تبیره‌زن بـزد طـبل نـخستین   شترباناں همی بندند محمل

(دیوان ۵۳)

۵. چرخ فیروزه: از کنایاتی که برای آسمان آبی به کار می‌رود، مثل «طارم فیروزه»، که پیشتر داشت. (۲۱/۵)

طربخانه: اضافهٔ مقلوب = خانهٔ طرب، طربگاه، جایگاه شادی، طربسرای (دهخدا)

شاهان و رجال بزرگ مملکتی غالباً مکانی خاص برای طرب و عیش و نوش خویش داشتند که طربخانه یا طربسرا خوانده می‌شد.

کهگِل: وقتی روی خاکی شاعر (خواه از آن روی که مثلاً خاک بر سر و روی ریخته یا روی را بر خاک گور فرزند نهاده، و خواه به دلیل زردی چهره در سوگ) با اشک درآمیزد، کاهگِل پدید خواهد آمد. شاعر می‌گوید: فلک کین توز مرگ‌اندیش، عیش و خوشی خویش را در سوگ و درد ما می‌یابد و طربگاهش از یکچنین کاهگلی برکشیده شده است. این طربخانه به وسعت آسمانهاست، و می‌توان گردش اختران را به رقص رقصندگان در طربسرای شاهان مانند کرد؛ خاقانی:

خونین دلی به صبر سراندوده وز سرشک — خاکین رخی چو کاهِ گل‌اندود می‌بریم

(دیوان ۶۲۸)

نظامی:

تر و خشکی اشک و رخسار من — به کهگل براندود دیوار من

(شرفنامه ۴۷)

کردن: اینجا فعل تام = ساختن؛ کاربرد این فعل بدین معنی، بیش از همه در حدود سدهٔ چهارم معمول بود و هرچه به این سو می‌آییم کاستی می‌گیرد چرا که جای آن را فعل مرکب گرفته است. «این شهر [شیراز] را به روزگار اسلام کرده‌اند.» (حدودالعالم ۱۳۰)

کردمی کوشکی که تا بودی — روزش از روز رونق افزودی

گفت نعمان: چو بیش یابی چیز — به از این ساختن توانی نیز؟

گفت: اگر بایدت، به وقت بسیچ — آن کنم کاین برش نباشد هیچ

(هفت پیکر ۶۲)

در حافظ گهگاه به کار رفته است، چون:

گفتم: این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم؟

گفت: آن روز که این گنبد مینا می‌کرد

روزی که چرخ از گل ما کوزه‌ها کند — زنهار، کاسهٔ سر ما پرشراب کن

(که شاهد مثال در لخت نخست است.)

۶. چرخ: ایهام (سپهر + نوعی کمان، به علاقهٔ واژهٔ «کمان») در مورد معنای دوم: تیر و کمان چرخ باشد. (صحاح‌الفرس) کمان سخت، و کمان و تخش (سرمهٔ سلیمانی) کمان سخت (تحفةالاحباب) فردوسی:

بکش چرخ و پیکان سوی اسپ ران　　مگـر خسـته گـردد هـیون گـران
(شاهنامه ۴، ۵۶)

کمان را بـه زه کـرد جـنگی فـرود　　پس آن قبضهٔ چرخ بر کـف بسـود
(همان جا)

نظیر همان ایهام، امیرحسن دهلوی:

شه چو کمان مُلک را کرد بـه عـدل چـاشنی
چرخ، که بُد بریده‌زه، گوشه گرفت چون کمان
(دیوان ۵۲۵)

خود حافظ:... به تیر چرخ برد حمله چون کمان گیرد (دیوان ۲، ۱۰۳۶)

کمان: این واژه هم ایهام دارد: الف. معنای معروف؛ ب. برج قوس (قوس =کمان) خواجو:

ابروت از آن کشید کمان بر قمر که او　　پیوسته شد ملازم مستان چنانک من
(دیوان ۷۴۶)

که کمان به قرینهٔ «قمر» با برج قوس ایهام دارد.

منزل: ایهام دارد به منزل ماه. (نک. ح ۲۷/۱.)

۷. شاه‌رخ نزدن: از بیت برمی‌آید که کـنایه‌ای است از عـدم اسـتفاده از مـوقعیت مناسب، اما این‌که مورد و مصداق آن در خصوص مرگ فرزند چه بوده بر من پوشیده است. شاه‌رخ: کِشت [= کیش ـ م] دادن است به حریف به طرزی که ضرب بر رخ او نیز واقع شود. (غـیاث) یعنی در موقعیتی که رخ تهدید و یا زده شود. هروی: شـاه‌رخ آن است که در آنِ واحد شاه را کیش داده رخ را تهدید کند، که با نجات شاه طبعاً باید رخ فدا شود. ایشان به راحة‌الصدور (۴۰۹) استناد کرده‌اند که توضیحاتی دربارهٔ شطرنج و چگونگی بازی آن داده است. («نکته‌هایی در تصحیح دیـوان حـافظ»، نشـر دانش، س ششم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۴، ص ۳۰.) قزوینی: شاه‌رخ زدن =غلبه یـافتن و استفاده از موقع، مقابلش: شاه‌رخ خوردن؛ ابوالفرج رونی:

خسـروا، بـنده از اریکـهٔ ظـلم　　شاه‌رخ‌های زَفت خورد از پیل

(یادداشتها۵، ۱۹۱؛ نیز نک. دهخدا، ذیل همین واژه.) نظامی:

مـبارک بـود فـال فـرّخ زدن　　نه بر رخ زدن بلکه شه‌رخ زدن
(شرفنامه ۲۶۹)

خواجو:

چو پیش اسبِ تو دیدی که می‌نهادم رخ   به شه‌رخم زدی و بردی و دغا کردی
(دیوان ۷۶۷)

بازی: گذشته از لعب شطرنج، به معنای حیله و نیرنگ است، و در اینجا همین معنی اراده شده است. نظر قاسم غنی در باب بیت: این شعر اشاره به این است که حافظ غفلتی در معالجهٔ پسر کرده، مثلاً امکانی فوت شده، مراجعه به طبیب نکرده و امثال آن. (یادداشتها ۸۵)



«غیرت» در بیت اول یعنی چه؟ رشک و حسد (چرخ)؟ یا غیرت الهی؟

سالها پیش در ضمن یادداشتهایی بر حافظنامهٔ خرمشاهی نوشتم: غیرت به معنای حسد است، به قرینهٔ «چشم حسود مهِ چرخ» و نیز با توجه به «سیل فنا» و «بازی ایام». (مستدرک حافظنامه، ۱۳۶۸، ۱۴۲۳) این در حالی است که ایشان آن را غیرت الهی معنی کرده بودند. (حافظنامه ۱، ۵۵۱) دوست دانشور نگارنده در پاسخ نوشتند: اگر غیرت [...] مخصوصاً با توجه به یکدستی و انسجام مضمونی و اتحاد معنایی غزل [...] به معنای رشک و حسد عادی بشری باشد، هیچ معنایی از آن بیت و غزل به دست نمی‌آید، حسد چه کسی نسبت به فرزند حافظ؟ اگر بفرمایند حسد روزگار و ایام و چرخ، تعبیر محترمانه‌ای از قضای الهی است. اما این‌که می‌گویند: «غیرت الهی تاختن می‌آورد تا دل پریشان و پراگنده را جمع کند نه این‌که شخص را پریشان‌دل کند» در منطق عرفان درست نیست، و آنگاه با این فرض که این بنده اصلاً بویی از موضوع غیرت حق نبرده، توضیحاتی در این باره داده‌اند. اگر ایشان همچنان بر این نظر باشند، باید گفت که اختلاف ما در این باره هنوز باقی است.

اولاً باید پرسید: این همه بر چرخ و مشابهات آن از بابت حسد و کین نسبت به آدمیان تاخته‌اند، آیا تعبیر محترمانه از قضای الهی بوده؟ یعنی می‌خواسته‌اند بگویند «خدا» ولی چیزی چون ترس یا شرم مانع آن می‌شده است؟ آیا کار پاکان آن روزگار را قیاس از ناپاکانی چون بندهٔ سرافگنده در این عصر نگرفته‌اند؟ ثانیاً چرا می‌فرمایند اگر غیرت را رشک و حسد بگیریم معنایی از بیت و حتی شعر به دست نمی‌آید؟ آیا به نظر ایشان اشکالی دارد که شاعر (با توجه به این‌که در اشعاری فشرده از این دست کمتر جای کافی برای توضیح هست) نخست به اجمال از یک رشک و حسد یاد کند که موجب چشم‌زخم بر فرزند او شده و سپس آن را در بیتی دیگر (ب ۶: آه و فریاد که

از چشم حسود مهِ چرخ...) ایضاح و توضیح کند؟ آیا میدان برای بیان و ادای چیزی در شعر تا بدین حد تنگ است؟ ثالثاً اگر شاعر به غیرت الهی نظر داشت، به دلیل ایمان او به حق، لابد و لزوماً باید از آن تجلیل می‌کرد و آن را برحق و فوق میل و ارادهٔ خویش توصیف و آن را عین عدل تلقی می‌کرد و در برابرش سر تسلیم فرود می‌آورد، نه این‌که از وقوع غیرت حق با درد و دریغ یاد کند. آیا جز این است که شاعر به شهادت لحن و روال شعرْ خود را در معرض ظلم از جانب حسد و کین‌توزی چرخ می‌بیند؟ آیا باز غیر از این است که اگر او غیرت الهی را مدّ نظر داشت با چنین توصیفی ـ عیاذاً بالله ـ نفرت و کراهت را از آن برمی‌انگیخت؟ به لحن بنگریم: بلبلی با هزار خون دل و یک جهان آرزو گلی به کف می‌آورد، یا طوطیی بینوا دل به یک خردهٔ شکر می‌بندد، آنگاه غیرت حق بی‌هیچ مقدّمه و موجبی صمصام اقتدار برمی‌کشد تا این مایه دلخوشی را به قهر از او بستاند؛ به راستی شما چهرهٔ این خدا و وجههٔ این غیرت او را چگونه می‌بینید و چه نامی بر آن می‌گذارید؟ چرا همه‌چیز را با هم خلط می‌کنیم؟ غیرت حق تنها آنگاه برمی‌جوشد که پای کفر، شرک، ناسپاسی، نازش به فرزند و اهل، و غفلت از یاد او در میان باشد؛ در کدام گوشهٔ شعر کمترین نشانی از چنین امور و عوارضی دیده‌اید؟ و اساساً یک سوگواره چه جای این حرفهاست؟ من، جسارتاً، قدری خبر دارم از غیرت الهی (همچنان که در هر مورد ضروری در این دفتر درباره‌اش سخن گفته‌ام) اما مگر اساساً نباید به اصطلاح اول برادری ثابت و بعد دعوی ارث کرد، یعنی مگر نخست نباید نوع شعر و موضع سخن را تعیین و سپس اقدام به تفسیر بر همان مبنا کرد؟ کجای این شعر بجز یک رثای ساده یا به تعبیری یک ضجّه‌زنی در داغ فرزند است، و در کجای آن حتی یک گزارهٔ عرفانی می‌بینید تا بتوان غیرت عارفانه را در آن پیش کشید؟ همچنین وقتی یک جا در شعرْ غیرت حق را عامل این مرگ و داغدیدگی معرفی می‌کنید و آنگاه در بیتی دیگر آن را به «چشم حسود مه چرخ» منسوب می‌دارید، آیا تناقضی بیّن مرتکب نشده یا آن را به شاعری نبسته‌اید که در حقیقت هیچ گونه تناقضی در درون شعر مرتکب نشده است؟ اساساً آیا شاعری که در باب قوّت و قدرت و انسجام اندیشه‌اش این همه داد سخن می‌دهند، ممکن است یکچنین تناقض فاحشی را آن هم در یک گُله جا مرتکب شود؟ خرّمشاهی عزیز، که خود به درستی بر یکدستی و اتحاد معنایی ابیات در این غزل تأکید کرده، این کوسه و ریش‌پهن را چگونه توجیه می‌کند؟ از دید بلاغت و انطباق سخن با مقتضای حال هم طرح چیزی چون غیرت حق مناسب چنین شعری نیست، یا به بیان دیگر نمی‌توان از

غیرت عرفانی به منزلهٔ یک کلید هرکاره در هر جا و هر گونه سخنی سود جست. به‌گمان بنده این گونه تفسیر شعرْ یکی از پیامدهای نگاه ساختاری نداشتن نسبت به شعر است. خلاصه این‌که «غیرت» در مطلع شعر همان حسد «مه چرخ» است و لاغیر. چرخ هم، با همهٔ عظمت، خود چیزی نیست بجز مخلوقی چون دیگر مخلوقات، و قضایا هیچ ربطی به غیرت مصطلح در عرفان ندارد، درست همچنان که «فنا» (ب ۲) هیچ گونه ارتباطی به فنای عرفانی ندارد. ساختار کلّ شعر چیزی جز این در بر ندارد.

و اما این غزل نیز مثل دیگر غزلهای رثایی او هیچ چیز نه از عاطفهٔ درد کم دارد و نه از مایهٔ تخیّل و غنای تصویری. مهم این است که این دست غزلها به طور کلّی در شمار تصویری‌ترین اشعار اویند و همین تأثیر تصاویر است که در خدمت بیان عاطفهٔ سوگ و داغدیدگی قرار می‌گیرد و نه تنها از آن نمی‌کاهد بلکه درد فقدان را به عینی‌ترین و ملموس‌ترین شکل خود به خواننده القا می‌کند. شاعرانی که در مرثیه‌سرایی خود کمتر به عامل تصویر اهمیت داده و تمامی یا عمدهٔ شعر را به دست عاطفه و دردسرایی سپرده‌اند، کاری ماندگار در این نوع فرعی (sub-genre) عرضه نداشته‌اند، حال آن‌که در نتیجهٔ آمیزش ناگسستنی دو بُعد عاطفه و تخیل است که مرثیه‌های حافظ توانسته‌اند با بهترین اشعار او پهلو بزنند. در غزل حاضر هم هیچ بیتی از جنبهٔ تصویری عاری نمانده است، اگرچه تصاویر او نوعاً در حدود نُرم معمول در غزل باشد، چنان که در جای خود از صبغهٔ کلّی تصاویر و جهتگیری او در گزینش نوع آنها سخن گفته‌ام، از جمله این‌که (مثل مقتدایش سعدی) معمولاً گول ظاهر فریبندهٔ تصویر، زرق و برق، پیچیدگی و خلاصه کیفیت چنین و چنان را نمی‌خورد، بلکه بیشتر به کارایی تصویر در درون بافت شعر و تأثیر آن از جهت ایجاد یا احیای ادراکات مورد نظر در مخاطب می‌اندیشد. مصداق آن استعاراتی چون بلبل، گُل و شکر برای پدر و فرزند است، که نوعاً از ساده‌ترین و تکراری‌ترین تصاویر است، اما مهم نحوهٔ به کارگیری آنهاست و این‌که همینها بیشترین تأثیر و انگیزش عاطفی را در خوانندهٔ شعر پدید می‌آورند، و ارزش هنریِ تصویر هم دقیقاً در چنین چیزی است.

۱ چو بادْ عزم سرِ کوی یار خواهم کرد
نفس به بوی خوشش مُشکبار خواهم کرد

۲ هر آبروی که اندوختم ز دانش و دین
نثار خاک ره آن نگار خواهم کرد

۳ به هرزه بی می و معشوقْ عمر می‌گذرد
بطالتم بس، از امروز کار خواهم کرد

۴ صبا کجاست، که این جانِ خون‌گرفته چو گل
فِدای نَکهت گیسوی یار خواهم کرد

۵ چو شمع صبحدمم شد ز مهر او روشن
که عمر در سر این کار و بار خواهم کرد

۶ به یاد چشم تو خود را خراب خواهم ساخت
بنای عهد قدیم استوار خواهم کرد

۷ نفاق و زرق نبخشد صفای دل، حافظ
طریق رندی و عشق اختیار خواهم کرد

۲. خود خواجه:

علم و فضلی که به چل سال دلم جمع آورد ترسم آن نرگس ترکانه به یغما ببرد

که در حقیقت فقط ترس نیست بلکه طوع نیز در آن هست، به مصداق:

فدای چاک گریبان ماهرویان باد هزار خرقهٔ تقوی و جامهٔ پرهیز

دانش: حافظ آن را بیشتر به معنای مطلق علوم به کار می‌برد، ولی «علم» را بیشتر به مدلول دینی آن. (نک. «علم» در: ح ۴۶/۳.)

۳. لحنی طنزی دارد، این‌که بدون باده و دلدار گذراندن را به هرزه و به باطل زیستن می‌داند. لطفی هم دارد در وعدهٔ مؤکدی که به جبران مافات می‌دهد، و این‌که از این پس در این عوالمْ کاری کارستان خواهد کرد.

۴. خون گرفته: آن‌که او را حالی غیرعادی پس از قتل نفسی دست بدهد، آن‌که قتلی کرده و خارخار این قتل او را به وسواس اندازد، آن‌که قتلی کرده و آن قتل پاپیچ او شده

باشد و به قتل رسد، خون‌گیر شده. (دهخدا، یادداشت مؤلف) = مهدورالدّم، کشتنی؛ خواه مطابق قول دهخدا قتلی کرده باشد، و خواه نه، یعنی هر اجل رسیده‌ای بـه هـر صورت؛ امیرخسرو:

یار ترکش بست و مرکب راند بر عزم شکار

تا کدامین خون‌گرفته پیش او خواهـد فـتاد

(دیوان ۲۰۲)

امیرشاهی سبزواری:

تو خون‌گرفته چه آیی بـه کـوی او هـر دم؟

مگر چو من هوس خون خـویشتن داری؟

(دیوان ۱۰۸)

خون‌گرفته را می‌توان استخدام به دو معنای متفاوت دانست: یکی همان کشتنی و اجل رسیده (در مورد شاعر) و دیگر به معنای سرخی (در خصوص گل) اگرچه گل را نیز می‌توان اجل‌رسیده و مردنی خواند، بدین دلیل که «همین پنج روز و شش باشد».

نَکْهَت: عربی نَکهة = بوی دهان؛ نَکْه (مصدر) = ها کردن جلوی بینی کسی؛ مطابق صحاح، جمهرة و لسان‌العرب مطلق بوی دهـان است، خـواه خـوش و خـواه غـیر آن، همچنان که از همین ماده «اِستنکاه» یعنی بوییدن دهان کسی که آیا شراب خورده است یا نه. (لسان‌العرب) اما در پارسی معمولاً بوی خوش است اعم از بوی دهان یا جز آن، مثل بیت متن، اما به ندرت به معنی بوی بد دهان یا مطلق بوی آن هم می‌آید، چنان‌که فردوسی می‌گوید:

نپیچید در جـامه و سـر بـتافت　　　که از نکهتش بوی ناخوب یافت

(شاهنامه ۶، ۳۷۸)

سعدی، به معنای بوی خوش دهان:

باد بـهشت مـی‌گذرد یـا نسـیم بـاغ؟　　　یا نکهت دهان تو یا بوی لادن است؟

(غ ۷۸)

۵. شمع صبحدم: ایهام: الف. شمعی که در هنگام صبح می‌سوزد. ب. خورشید، زیرا «شمع صبحدم» خود از استعاره‌های فراوان در مورد خورشید است.

مهر: ایهام میان معنای خورشید و عشق و محبت

م: (در «صبحدمم») شناسهٔ مفعولی (=مرا)

روشن: نیز ایهام یا استخدام است: الف. افروخته (در مورد شمع)؛ ب. معلوم و

مسلّم و واضح (در باب موضوع)؛ نظیر این بیت او:

ببار، ای شمع، اشک از چشم خونین　　　که سوز دل شود بر خلق روشن

می‌گوید: این‌که شمع به هنگام برآمدن آفتاب صبحدم خاموش می‌شود، بر من معلوم کرد که جان من نیز مثل آن شمع بر سر کار محبت فنا خواهد شد، و این برایم مثل روزْ روشن است. ضمناً کلام دلالت بر این دارد که معشوق دارای نور قاهر و غالب چون خورشید است، و شاعر در برابر آن چون شمعی کوچک و زوال‌یافتنی.

۶. خراب: ایهام (مست لایعقل + ویران) که معنای ویران با «استوار» ایهام تضاد می‌سازد. لخت دوم هم ایهامی می‌نماید: الف. پیمان عشق با یار را دوباره برقرار و مستحکم خواهم کرد. ب. رسوم روزگار قدیم را در کار عشق‌ورزی زنده خواهم کرد، که در این معنی، مرادش برقرار داشتن آن شیوهٔ عاشقی است که جان بر سر آن می‌نهادند. ایهام اخیر بر پایهٔ دو معنای «عهد» است، چنان‌که مذکور افتاد.

۷. صفای دل: به بیانی از آن از پیر هرات بنگریم: «و دونِ انبیا یک گروه‌اند از مؤمنان اهل صفا، و ایشان قومی‌اند از سلطان نفْس رَسته، و دلها با مولیٰ پیوسته، و سِرها به اطلاع وی آراسته.» (صد میدان ۵۱)

۱۳۲

۱ دل از من برد و روی از من نِهان کرد
خدا را، با که این بازی توان کرد؟
۲ سحر، تنهایی‌ام در قصد جان بود
خیالش لطفهای بیکران کرد
۳ چرا چون لاله خونین‌دل نباشم
که با ما نرگس او سر گران کرد؟
۴ کجا گویم که با این درد جانسوز
طبیبم قصد جان ناتوان کرد؟
۵ بران سان سوخت چون شمعم، که بر من
صُراحی گریه و بربط فَغان کرد
۶ صبا، گر چاره داری، وقتِ وقت است
که درد اشتیاقم قصد جان کرد
۷ میان مهربانان کی توان گفت
که: یار من چُنین گفت و چُنان کرد؟
۸ عدو با جان حافظ آن نکردی
که تیر چشم آن ابروکمان کرد

۱. عماد فقیه:
به هیچ دور چنین فتنه‌ای نگشت هویدا   که دل ربود ز خلقی و روی پنهان کرد
(دیوان ۱۲۰)

۲. این مضمون هم بسی پیش از حافظ گفته شده؛ امیرحسن دهلوی:
شب اندر موج خون بودم، خیالش دستگیرم شد
بحمداللّه در آن غرقابْ رویی آشنا دیدم
(دیوان ۲۵۲)

سلمان:

از خـیالت شکرها دارم، کـه در شـبهای هـجر
یـار سـلمان بـود و الحـق مـهربان یـارئم بـود
(دیوان ۱۴۴)

حافظ، و نیز حسن دهلوی و سلمان، گفته‌اند: «خیال» یار، و نه خود او، که «نقاب ز رخ برنمی‌کشد» و تنها فروغ یا خیال او را می‌توان دید.

سحر: قزوینی و سایر طبعهای معتبر: شب؛ حتی عیوضی (که اغلب هـمسان یـا نزدیک به خانلری است) «شب» ضبط کرده. نیساری هم در دفتر دگرسانیها هـمین را برگزیده. البته نسخه‌بدل‌های ایشان نشان می‌دهد که فقط نسخهٔ اقدم «یـجـ» (مـورخ ۸۱۳ کتابخانهٔ سلیمانیهٔ استانبول) «سحر» دارد و نسخه‌های قدیم بعدی «شب» دارند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۴۸۴.) خانلری اقدم را ترجیح داده، ضـبطی کـه بـه گـمان مـن مرجوح بلکه مطابق عرف و سنت شعر غلط است، غلطی فاحش که جـای شگـفتی است که استاد بدان التفات نکرده‌اند. البته شاید به دلیل قدمت نسـخهٔ مـذکور نـتوان اِشکال روشی بر ایشان گرفت؛ این کمترین نیز بارها از صدور حکمهای صرفاً ذوقی از سوی اهل حافظ در عین عدم توجه به نسخ اقدم انتقاد کرده، اما اجازه می‌طلبد در این مورد بپرسد: مگر غرض از تصحیح متن به دست دادن مناسبترین ضبطها نیست؟ و مگر نباید مصحح به آنچه در سنت شعری در حکم غلط است نـیز التـفات داشـته باشد؟ گزینش چیزی، تنها به دلیل اقدمیّت به صورت خود به خود، گاه ممکن است مشکلی از همین دست پدید آورد. توضیح این‌که: سحر به طور معمول هنگام سپری شدن شب دیجور درد و تنهایی و طلیعه و طلایهٔ گشایش دل است، یعنی زمانی که به عکس متن خانلری هر گونه احساس دل‌آزار تنهایی از میان مـی‌رود. در عـمل کـجا دیده‌ایم که در سحر کسی از تنهایی، آن هم از نوع جان‌گیرش، بنالد؟ به یاد ندارم حتی یک مورد خلاف این در عمر خود دیده باشم. شواهدی هم که در اختیار دارم (و فقط دو تا را از امیرحسن و سلمان نقل کردم) همگی نشان می‌دهند که هـر گـونه سـخن، شکوه و دردسرایی از تنهایی به هنگام شب بوده است، و نه سحر. آن آه سحر هم که می‌گویند فقط به اعتبار باور به تأثیر آن است، نه این‌که سحرگاه باعث ایجاد احساس درد و برکشیدن آه است، چه اگر هم غمی به هنگام سحر باشد معمولاً از نوع غم شاد است. حال اگر هم به فرضْ شاعری خلاف این بگوید مشمول ندرت و استثناست، که حکمی بر آن نمی‌توان کرد. وانگهی، هر گونه خیال و تخیّل و خیالاتی شدن با نام شب گره خورده است و هنگام فروغ سحر جای چنین چیزی نیست.

۳. لاله را به دلیل سرخی‌اش خونین‌دل یا خونین‌کفن، و به اعتبار خال سیاه درون آن داغدار، داغدار ازل و نظایر آن گفته‌اند. (نیز نک. ح ۱۸/۷.) نرگس را هم سرگران می‌خوانند به دلیل خمیدگی سر او در انتهای ساقه؛ اگرچه مست هم سرگران است و لذا ارادهٔ این صفت هم برای نرگس با توجه به حالت مخمورگونهٔ چشم این گل امکان دارد. (نک. ح ۱۷/۳؛ از مستی نرگس هم در ابیات متعدد سخن رفته، از جمله، نک. ح ۲۱/۵.)

۴. طبیبِ قصد جان کننده: پارادوکس است، و چنانچه در شعر عارفانه بیاید، بر پایهٔ شطحیه‌ای است معروف که می‌توان «اِحیاء ـ اِماته» خواند، یعنی «او» عاشق را می‌کشد و همزمان زندهٔ جاوید می‌سازد.

و اما حافظ همه گونه سخن و مضمونی دربارهٔ طبیب دارد، از خوبی و مهربانی گرفته تا بیوفایی، یا همین قصد جان بیمار کردن، ناتوانی از درمان و... مثل: خواهم که پیش میرمت، ای بیوفا طبیب... (۹۲/۵) و:

چندان که گفتم غم با طبیبان　　　درمان نکردند مسکین غریبان

م: (در طبیبم) شناسهٔ ملکیِ مقدّم است (= طبیب، قصد جان ناتوانم کرد).

۵. گریهٔ صراحی: صوت قل‌قل ریزش شراب از دهانه یا گلوگاه صراحی، سبو و امثال اینها گاه تعبیر به گریهٔ آن (هِق‌هِق) شده است، همچون بیت متن؛ گاهی هم به عکس، آن را به خنده (قهقهه) تعبیر کرده‌اند، همچنان که خود حافظ نیز آن را دارد: آن دم که به یک خنده دهم جان چو صراحی... (۳۲۶/۴) گاهی نیز صراحی را به اعتبار سرخی خون‌رنگ شراب یا این‌که خون رَز است «خونین‌دل» خوانده‌اند؛ حافظ:

بیا وز غبن این سالوسیان بین　　　صراحی خون‌دل و بربط خروشان

بربط: = بربت، عود، کِران [الکِران = بربط؛ السامی فی الاسامی ۲۰۵ ـ م] (مقدّمة‌الادب، بهرهٔ نخستین ۶/۲۹۹) نوعی ساز زهی با سیمهایی از جنس نایلون، با کاسهٔ بزرگ و دستهٔ کوتاه و پرده‌بندی شده، با صوتی بم و بیشتر محزون؛ دربارهٔ نام آن و اشتقاق آن نظریات مختلف اظهار شده. برخی آن را معرّب از «باربد» (نام موسیقیدان معروف عصر ساسانی) دانسته‌اند، اما نظر دیگر این است: معرّب از پارسی میانهٔ بَربَت barbat است و این یک از لغت یونانی bapbitos یا bapbito در لاتینی barbitos انگلیسی barbit؛ اشتقاق آن، برخلاف مشهور، نه از «باربد» بلکه از: بر (= سینه) + بط (= مرغابی) است، یعنی سازی شبیه به سینهٔ مرغابی. تلفظ barbut ظاهراً به قیاس کلماتی نظیر kālbud پدید آمده است؛ نیز نک. علی‌اشرف صادقی، مسایل تاریخی زبان فارسی ۱۱۳ـ۱۱۸.

(حسن دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «بربط») زمخشری نیز در مقدمة‌الادب «بربط» را در ترجمهٔ «عود» آورده است، و در شفاءالغلیل ص ۷۸ آمده است: بربط طنبوری است که سه تار ابریشمین دارد و نخستین کسی که آن را بنواخت عبدالله بن الربیع بود. (امیرحسن یزدگردی، نفثة‌المصدور، تعلیقات ۳۷۸) کلیهٔ فرهنگها «بربط» را سینهٔ مرغابی گرفته‌اند. کاتب خوارزمی در مفاتیح‌العلوم تصریح کرده: البَربطُ هُوَ العود، و الکلمةُ الفارسیّة و هِیَ بربطُ، اَی صدرُ البطِّ لِاَنَّ صورتَهُ تُشْبِهُ صَدرَ البطِّ و عُنُقِهِ. فارمر آن را سازی ایرانی‌الاصل می‌داند که نواختن آن از قدیم در ایران رایج بوده، بعد به چین راه یافته، و باربیتوس barbitus یونانی را مأخوذ از «بربط» ایرانیان می‌داند. بربط ابتدا سه رشته سیم داشته و به این مناسبت آن را «سه‌تا» نیز می‌نامیده‌اند:

نکیسا چون زد این افسانه بر چنگ   سه‌تای باربد برداشت آهنگ

(خسرو و شیرین ۳۶۱؛ در متن: «ستای» ـ م)

سیمهای دیگری بعدها به آن افزوده شد تا به پنج رشتهٔ مزدوج (دوتایی) رسید. (برای اطلاع بیشتر، نک. مهدی ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «بربط».) حافظ واژهٔ «عود» را نیز به کار برده است. (نک. ح ۱۶۴/۸.)

۶. وقتِ وقت: در پارسی، اضافهٔ کلمه به خود برای تأکید یا مبالغه یا مطلق‌نمایی چیزی و امثال اینها فراوان صورت می‌گیرد. این قاعده اگرچه بیشتر در مورد صفت مصداق دارد، مثل: عالیِ عالی، جوانِ جوان، شیرینِ شیرین، گندیدهٔ گندیده، لیکن در مورد اسمهایی که بدل از صفت‌اند نیز به کار می‌رود، همچون: چوبِ چوب، آهنِ آهن، که ناظر به خصلت چوبین یا آهنین در چیزی است، یا در همین‌جا، که واژهٔ «وقت» به معنای بموقع، بهنگام یا بجاست.

اشتیاق: چنان‌که در مورد «شوق» ذکر شد، این‌دو در حافظ فرق فارقی با هم ندارند. البته میان آنها فرق گذارده‌اند، که پیشتر بیان شد. (نک. «شوق» در: ح ۵۷/۹.) اینجا هم فرق آن از سوی داود انطاکی از زبان سهروردی ذکر می‌شود: «شوق غایبان را باشد [...] جمله خلق در مقام شوق‌اند، نه در مقام اشتیاق، از بهر آن‌که سطوت اشتیاقْ بنده را چنان مبهوت و مدهوش کند که او را نه اثری ماند و نه خبری.» (عوارف‌المعارف، ترجمهٔ پارسی ۱۸۹) از ابوعلی دقّاق منقول است که: شوق به ملاقات و دیدار آرام پذیرد، اما اشتیاق از بین نرود.

م: شناسهٔ ملکی مقدّم (= درد اشتیاقْ قصد جانم کرد.)

۱۳۳

۱ دست در حلقهٔ آن زلف دوتا نتْوان کرد
تکیه بر عهد تو و باد صبا نتْوان کرد

۲ آنچه سعی است، من اندر طلبت بنْمایم
این قَدَر هست که تغییر قضا نتوان کرد

۳ دامن دوست به صد خون دل افتاد به دست
به فسوسی که کند خصم، رها نتوان کرد

۴ عارضش را به مَثَل ماه فلک نتوان گفت
نسبت یار به هر بی‌سر و پا نتوان کرد

۵ سروبالای من، آنگه که درآید به سماع
چه محل جامهٔ جان را که قبا نتوان کرد؟

۶ مشکل عشق، نه در حوصَلهٔ دانش ماست
حلّ این نکته بدین فکر خطا نتوان کرد

۷ چه بگویم که ترا نازُکی طبع لطیف
تا به حدّیست که آهسته دعا نتوان کرد

۸ نظر پاک تواند رخ جانان دیدن
که در آیینه نظر جز به صفا نتوان کرد

۹ غَیرتم کشت که محبوب جهانی، لیکن
روز و شب عربده با خلق خدا نتوان کرد

۱۰ بجز ابروی تو محراب دل حافظ نیست
طاعت غیر تو در مذهب ما نتوان کرد

۱. عهد صبا: شعری منسوب به علی (ع) که عهد زنان همچون باد صبا دانسته شده است (از حیث بی‌ثباتی و دمدمی‌مزاجی):

دَعْ ذِکرَهُنَّ فما لَهُنَّ وَفاءُ   رِیحُ الصَّبا وَ عُهودُهُنَّ سَواءُ
یَکْسِرْنَ قَلبَکَ ثُمَّ لایَجْبُرنَهُ   و قُلوبُهُنَّ مِنَ الوَفاءِ خَلاءُ
(دیوان امام علی ۳۴)

(زنان را واگذار، که‌شان وفایی نیست. / باد صبا و پیمانهای آنان یکسان است. / دلت را می‌شکنند و پیوند آن نمی‌کنند. / و دلهاشان از وفا تهی است.) سلمان، هم در ناپایداری عهد صبا:

عهدیست تا نمی‌شنوم بویت از صبا — از تست یا ز سستی عهد صباست این؟
(دیوان ۲۵۰)

به نظر می‌رسد حافظ تأثیراتی از این غزل خواجو گرفته باشد:

پشت بر یار کمان‌ابروی ما نتوان کرد — خویشتن را هدف تیر بلا نتوان کرد
(دیوان ۶۶۰)

(از جمله در مورد بیتی که در ح ب ۴ خواهد آمد.)

این‌که می‌گوید دست در حلقهٔ دو زلف یار نمی‌توان کرد از آن روی است که این حلقه، حلقهٔ اسارت دل نیز هست، ضمن این‌که ممکن است یار از این درازدستی برآشفته شود، چنان که گفته است: چو دست در سر زلفش زنم به تاب رود... (۲۱۶/۱) و یکی از معانی «تاب» خشم و برآشفتگی است. همچنین بعید نیست که «حلقه» ایهامی نیز به حلقه یا انگشتری زناشویی (نشانهٔ عهد و پیمان نکاح، به قرینهٔ «عهد») داشته باشد.

۲. ناصر بخارایی:

من هرچه جِدّ و سعی بوَد می‌کنم، ولی — تغییر در نصیب مقدّر نمی‌شود
(دیوان ۲۸۷)

معذور همی دار، که تقدیر همین بود — ما سعی نمودیم، به وصل تو قضا نی
(همان ۳۹۴)

قَدَر: ایهام: الف. اندازهٔ چیزی (منتهی‌الارب) ب. اختیار، مقابل جبر (دهخدا) بدین سان با «قضا» ایهام تضاد می‌سازد.

تغییر کردن: = تغییر دادن (استعمال امروزین) از کاربردهای خاص افعال در شعر حافظ است، که چند بار دارد. (نک. ح ۵/۸.)

بیت، درست مثل ابیات متعددی که تاکنون نمونه‌هاشان را داده‌ام، دو روی طنز و جِد را همزمان دارد. روی طنزی آن این‌که: من نهایت کوشش خود را می‌کنم، ولی از من توقع درافتادن با قضا و تقدیر را نداشته باش. این همان چیزی است که خرّمشاهی تنها بدان پرداخته، اگرچه، شاید با قدری مبالغه، آن را حمل بر «استغنا نشان دادن در برابر معشوق» می‌کند. (حافظ‌نامه ۱، ۵۵۶) اما رویهٔ دیگر کاملاً جدی است: من می‌دانم

که سعی و طلبْ بایستهٔ هر عشقی است و «مشاهده نتیجهٔ مجاهده است.» (حـالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر ۵۲) اما وقتی به وصل تو قضا نشده باشد، از من، انسان ناتوان، کاری برنمی‌آید. در شعر عرفانی (از این شمار) این معنی کاملاً جدی است، خاصّه که این قضا و حکم جز به دست همین محبوبِ مورد خطاب نیست.

۳. نزاری قهستانی:

تا به چنگ آمدن زلف حواری، حالی　　　دامن یار مـوافـق نـتوان داد از دست

(دیوان ۱، ۳۵۱)

فسوس کردن: اینجا تمسخر و استهزا کردن (نک. «افسوس» در: ح ۲۲/۲.)

خصم: = دشمن، خصومت کننده، جمع: خُصوم (منتهی‌الارب) این معنای معروف و معمول آن در عربی و نیز پارسی است، اما در پارسی به معانی دیگری نیز، که مأخوذ از معنای اصلی آن است، می‌آید، مثل زن یا شوهر (بدین دلیل که مقابل یکـدیگرند) طرف جدال یا بحث، هریک از دو طرف دعوی در امور قـضایی و مـحکمهٔ عـدلیه، مدّعی (با بار خاص آن به معنای ادّعا کننده یا لاف‌زن در هر چیز، و معمولاً نابرحق یا ناتوان از اثبات ادعا) جفت در جنین و غیره. همچنین در متون دینی، آنگاه که در مقابل خدا یا الله یا دیگر معادلهای آن می‌آید یا در متون عرفانی، به‌ویژه اشعار عارفانه، در برابر حضرت حق یا نمادهایی چون دوست، یار، دلدار و... معنای ابلیس، شیطان یـا اهریمن می‌یابد، به فحوای آیاتی همچون: اِنَّ الشَّیطانَ لَکُمْ عَدُوٌّ فَاتَّخِذُوهُ عَدُوّاً (فاطر ۶). معادلهای آن در این گونه اشعار چون «دشمن» (نک. ح ۶۲/۸) «مـدّعی» (نک. ح ۱۴۸/۴) و غیره نیز همین مدلول را دارد. معنای دیگر «خصم» در قدیم آن چیزی است که امروز «رقیب» (در عشق یا زنخواست) گفته می‌شود. در توضیح «رقیب» (ح ۶/۲) گفتیم که این واژه در گذشته تنها به معنای مراقب و صیانت کننده از عورات و نوامیس به کار می‌رفته و استعمال آن به معنای رقیب عشقی یا ازدواجی امری مستحدث است. اکنون لازم به ذکر است که معنای یاد شده در قدیم بیشتر با هـمین «خـصم» (و گـاه «مدعی» و نظایر آن) بیان می‌شد، چنان که در اشعار عارفانه نیز در برابر حق و به معنای مانع و حایل برای وصال معشوق به کار می‌رود، مثل ابیات زیر از سنایی:

خصم تو بازار من بشکست و با خصم، ای صنم

مر ترا پیوسته بازار است، گویی نـیست؟ هست

(دیوان ۸۲۲)

که «خصم تو» یعنی «طرف تو» و «ضد من»، کسی که شاعر می‌گوید عزیزکردهٔ معشوق

است و شاعر را از رسیدن به یار بازداشته است. هم او در گلایه از معشوق:

ز بهر خصم همی سرمه سازد از دیده　　　چو دود یافت، ز بهر سنایی آمیزد
(همان ۸۵۶)

که می‌گوید: هر چیز خوب یارْ نصیب رقیب عشقی من و هر چیز بد او از آن من است.

خود خواجه گاهی «خصم» را به همین معنی آورده، از جمله در بیت متن، یا:

یا رب، این قافله را لطف ازل بدرقه باد
که ازو خصم به دام آمد و معشوقه به کام

۴. خواجو (در بیتی از غزل پیشگفته):

قامتش را به صنوبر نتوان خواند، از آنک　　　نسبت سرو خرامان به گیا نتوان کرد

که روال جمله چه قدر شبیه بیت حافظ است، و به نظر می‌رسد حافظ فقط در محور جانشینی به تغییر گزینه‌ها (پارادیمها) دست زده است.

بی‌سر و پایی ماه: در شعر قدیم در موارد فراوان چیزهای گِرد را، مثل گوی، مهرهٔ نرد یا حقه‌بازی، خورشید و حتی خود فلک، بی‌سر و پا خوانده‌اند، که اصل آن به معنای حقیقی و بر مبنای شکل گوی‌مانند و مدوّر و غلتان آنها بوده، با این تصوّر که هر چیزی را که سر و دست و پای آن را قطع کنند، حالت گِرد یا گِردگونه می‌یابد و اشیایی از این دست می‌توانند غلتان باشند (همچنان‌که صفت «سرگردان» را نیز به همین دلیل بر آنها اطلاق کرده‌اند، چنان که حافظ هم «سرگردان» را برای گوی، ماه و خورشید به کار گرفته است.) آنگاه این «بی‌سر و پا» از وضع حقیقی لفظ به معنای کنایی رذل و بی‌مقدار تغییر یافته است. مولانا ماه را «بی‌پا» می‌خواند، که در وهلهٔ اول ناظر به شکل آن و بعد غلتان و به سرعت روان شدن آن است:

می‌شدم در فنا چو مه بی‌پا　　　اینْت بی‌پای پادَوان که منم
(کلیات ۴، ۸۰)

عطار گوی را «بی‌سر و پا» می‌خواند:

بی‌سر و پای از آنم که دلم گوی‌صفت　　　در خم زلفِ چو چوگان تو سرگردان شد
(دیوان، طبع تقی تفضلی ۲۰۳)

مولانا، بسی پیش از حافظ، چرخ (= فلک) را «سرگردان» می‌نامد و آنگاه می‌گوید: مثل من «بی‌پا و بی‌سر» است:

درنگر در آسمان، وین چرخ سرگردان ببین
حال سرگردان این بی‌پا و بی‌سر یاد کن
(پیشین ۱۹۵)

سلمان هم فلک را چنین می‌نامد:

ما کجا در تو توانیم رسیدن، که فلک　　در پیت بی‌سر و پا گِرد جهان می‌گردد

(دیوان ۱۷۴)

خود حافظ:

تا بی‌سر و پا باشد اوضاع فلک زین دست　　در سر هوس ساقی، در دست شراب اولیٰ

۵. سماع: اینجا ظاهراً به معنای صِرف طرب و دست‌افشانی و رقص و پایکوبی است، و نه سماع به معنای مصطلح صوفیه (اگرچه در سماع برخی فرقه‌های تصوفْ رقص و دست‌افشانی هم روا شمرده شده است.) معنای طرب و پایکوبی هم در برخی ابیات حافظ آمده است. (نک. ح ۳۲/۶.)

محل: مجازاً قدر و منزلت، جاه، اعتبار، رتبت (دهخدا) «جان را چه محل» در یک رباعی که نجم رازی نقل کرده آمده است:

ای دل، به هوای دوست جان را درباز　　جان را چه محل؟ هردو جهان را درباز

(مرصاد ۱۹۴)

حافظ «بی‌محل» را به معنای بیجا، بی‌هنگام، بی‌ثبات و بی‌اعتبار آورده:... جهان و کار جهان بی‌ثبات و بی‌محل است (نک. ح ۴۶/۴.)

قبا کردن: = دریدن و پاره کردن جامه، پیراهن، دُرّاعه و غیره؛ استعمالی است مجازی، و دلیل آن این‌که قبا جامهٔ جلوباز است که با تکمه بسته می‌شود و وقتی خرقه، پیراهن یا هر جامهٔ پیش‌بستهٔ دیگر را از قسمت جلو به دو پاره کنند شبیه به قبا می‌شود؛ ادیب صابر:

ای سرو، تو با قباء و عشق تو　　دُرّاعهٔ زهد من قبا کرده

(دیوان ۳۴۳)

انوری:

چون کلاه خواجگی یکباره بنهادم ز سر

جان من، پیراهن صبرم قبا تا کَی کنی؟

(دیوان ۹۳۷)

خاقانی:

خیاط روزگار به بالای هیچ کس　　پیراهنی ندوخت که آن را قبا نکرد

(دیوان ۷۶۵)

«جامهٔ جان (یا خرقه یا پیراهن جان) قبا کردن یا شدن» هم بارها به کار رفته است؛

امیرخسرو:

می‌رفت سوار او و به نظّاره ز هر سوی　　شد جامه قبا، جامهٔ جان نیز قبا شد

(دیوان ۱۶۰)

خواجو:

بگشا کمر، که جامهٔ جان را قبا کنم　　گر زان‌که دست من به میانت کمر شود

(دیوان ۴۱۸)

حافظ به صورت صفت «جامه‌قبا» هم دارد: همچو حافظ به خرابات روم جامه‌قبا... (۳۰۵/۶) گفتنی است که قایل شدن هر گونه جامه برای جان و قبا کردن آن در کلیت امر، کوششی است برای حسی کردن چیزی که از مجرّدات و معانی است. در این باب بد نیست از مولانای شمس یادی شود که حیرت‌انگیزترین تصاویر عینی و محسوس را از جان به دست داده است، همچون آب بر سرِ جان زدن برای خوابانیدن جوشش آن، این‌که جان از ذوق یارْ چون گربه لب خود می‌لیسد، فرش جان را روفتن، جانِ دستک زن، جانی که بی‌گُشْن (جفتگیری) می‌زاید، و دهها تعبیر جذاب دیگر، چنان که هیچ شاعری را در این موردِ بخصوص سنجش‌پذیر با او نمی‌دانم.

بیت متن به زبان ساده می‌گوید: وقتی چنین معشوق بالابلندی «به عزم رقص» برمی‌خیزد، اگر جانت را برایش ندهی، این جان به چه کاری می‌آید؟

۶. حوصله: در اصل به معنی چینه‌دان مرغ، مجازاً به معنی ظرفیت و گنجایی؛ سعدی:

چون میسّر شدی، ای دُرِّ ز دریا برتر؟

چون به دست آمدی، ای لقمهٔ از حوصله بیش؟

(غ ۳۳۹)

جامه‌ای پهن‌تر از کارگَهِ امکانی　　لقمه‌ای بیشتر از حوصلهٔ ادراکی

(غ ۵۸۹)

حافظ «کم‌حوصله» و «تنگ‌حوصله» را به معنی کم‌ظرف آورده. معنای امروزین در قدیم معمول نبوده است.

این چیزی است که بارها به شکلهای مختلف گفته است، مثل:

ای که از دفتر عقل آیت عشق آموزی　　ترسم این نکته به تحقیق ندانی دانست

عجب علمیست علم هیأت عشق　　که چرخ هشتمش هفتم زمین است

حلاج بر سر دار، این نکته خوش سراید　　از شافعی نپرسند امثال این مسائل

۷. بیت مصداق همان است که می‌گویند: فلان از گُل خوشتر هم که بگویی می‌رنجد. معشوق چنان نرم و نازک است که حتی از دعای زیرلبی (به جان خود او) هم رنجه می‌شود. ظاهرش اندکی طنز دارد، لیکن لطافت مطلق یار جنبهٔ کاملاً جدّی آن است (همچنان که در مورد بیت ۲ هم طنز و جِدّ به موازات همدیگر هست.)

۸. از مضامین شایع شعر عارفانه است؛ عراقی:

دلم، که آینه‌ای شد، چرا نمی‌تابد دررو رخ تو؟ همانا که نیست آینه پاک

(کلیات ۲۱۹)

سعدی:

سعدی، حجاب نیست، تو آیینه پاک دار

زنگار خورده چون بنماید جمال دوست؟

(غ ۹۷)

حافظ خود چند بار دیگر مضمون تشبیه دل به آینه و بایستگی پاک بودن و عکس‌پذیر شدن آن برای جلوهٔ یار را دارد.

۹. غیرت: در اینجا، هم معنای لغوی خود، یعنی رشک و حسد نسبت به غیر، را دارد، و هم ناظر به معنای مصطلح عرفانی آن است، زیرا معشوق را محبوب جهانیان خوانده، که از نشانه‌های آشکار عرفانی بودن شعر است. شاعران در مورد رشک و حسد در عشق (خواه معمولی و خواه عرفانی) چنان مبالغه کرده‌اند که گاه می‌گویند به چشم خود نیز که روی یار را می‌بیند رشک می‌برند؛ مسعود سعد (در شعر غیر عرفانی):

اندیشه نخواهم که به تو برگذرد رشک آیدم از دیده که در تو نگرد

(دیوان ۲، ۹۹۸)

و اما عربده کردن با خلق‌الله را اوحدی (در شعر عرفانی) دارد، و بعید نیست حافظ از آن تأثیر گرفته باشد:

همه عالَم به جمالت نگرانند و ز غیرت منِ آشفته کنون با همه عالَم به نبردم

(دیوان ۲۶۶)

(نیز نک. «غیرت عاشق» در: ح ۸/ ۵۰.)

و اما حافظ در اینجا هم طنز و جِد، هردو، را به کار می‌گیرد. لحن طنز در این‌که می‌گوید: غیرت به جای خود، و من هم می‌ورزم، اما تو (دلدار) که از منِ تنهای ناتوان توقع نداری با عالم و آدم گلاویز شوم، داری؟ لیکن جنبهٔ جدّ در همان محبوب تمامی

عالمیان بودن است، و نکتهٔ بیت هم در این است که معشوقْ شاید همان آفریدگار جهانیان است. به نظر می‌رسد خواجه آمیختن شوخی و جدّی را در این سنخ مضمون دوست می‌دارد، همچنان که محبوب را «شاهد هرجایی» می‌خواند، که طنز آن مشخص است، اما جدّ آن باز مثل بیت متن دقیقاً همان حاضر و ناظر در همه‌جا و در هر دلی است:

یا رب، به که شاید گفت این نکته که در عالَم | رخساره به کس ننمود آن شاهد هرجایی؟

۱۰. ناصر بخارایی:

خلاف مذهب عاشق، به مسجد گر روم، باشد | خیال طاق ابروی تو چون محراب در پیشم

(دیوان ۳۳۷)

(در باب محراب ابرو، نک. ح ۷۰/۱۱.)

* * *

قراین کافی هست بر این‌که غزلْ اغراض عرفانی را دنبال می‌کند و عشقی که شاعر از آن سخن می‌گوید دارای مشخصهٔ عرفانی، به‌ویژه مطلقیت آن است (که در توضیح ب ۹ ذکر شد.) از لحن طنزآمیز شاعر در برخی ابیات هم نباید برداشت نادرست کرد. همچنین اگر شعر را تنها یک غزل عاشقانهٔ معمولی بینگاریم، آنگاه شاید مثل خرّمشاهی عزیز مثلاً همان بیت ۹ را حمل بر بی‌نیازی نشان دادن شاعر به معشوق کنیم و بگوییم: شاعر می‌گوید: من «نمی‌توانم کار و کاسبی خود [...] را رها کنم و شب و روز با عاشقان بی‌شمار تو دست به گریبان شوم.» یا «با آن‌که دم از غیرت می‌زند ولی عملاً چندان غیرتی به خرج نمی‌دهد.» (حافظ‌نامه ۱، ۵۶۰ـ۵۶۱) این نگارنده، چنان که دیدید، طنز بیت و تعبیر ایشان را نادرست نمی‌داند، لیکن بر آن است که این طنز همه چیز بیت نیست، بلکه یک روی کاملاً جدّی هم دارد، ضمن این‌که به راستی دشوار است جمع میان این دو جنبه کردن و چیرگی فراوان بر سخن می‌طلبد. من در موارد بسیاری مشکل برخی تفاسیر حافظ را که بدون التفات کافی به کل ساختار شعر و روابط ابیات و اجزا فقط به صورت بیت به بیت و به صورتِ باز کردن حسابی جدید برای هر بیت و لحاظ نکردن قبل یا بعد آن صورت می‌گیرد یادآور شده‌ام و گمان می‌کنم این نیز از همان مقوله باشد. دلیل من، یا مشکل تفسیر این بیت بر اساسِ تنها یک ضلع طنزی، این است که با برخی از ابیات دیگر متناقض و ناسازگار می‌افتد، به‌ویژه بیت ۳، که شاعر به صراحت می‌گوید: دامن دوست را، با آن همه دشواریهایی

که برای گرفتن آن متحمل شده، به هیچ حال از دست نباید داد؛ این کجایش با آن بی‌نیازی نشان دادن یا غیرت نورزیدن می‌خواند؟ بارها گفته‌ام که تناقض محتوایی و موضوعی در درون یک شعر واحد هرگز روا نیست و حافظ هم معمولاً ناسازگاری از نوع درونْشعری ندارد (و آنچه برخی پژوهندگان از این بابت به او نسبت داده‌اند بیشتر معلول اشتباه خودشان در خوانش و برداشت، برخی مشکلات مربوط به ضبط متن، و به هر حال ناشی از چیزی بجز عملکرد خود شاعر بوده است. خرّمشاهی در مورد بیت ۲ نیز به همان صورت برخورد کرده و فقط جنبهٔ طنزی را لحاظ کرده است: «من در طلب تو بالای جان نمی‌زنم. حتی‌المقدور کوشش می‌کنم، اما اگر موفق نشدم تقصیر من نیست، تقدیر الهی است.» (همان ۵۵۶) باز آن ضلع جدّ، که در اینجا هم مغفول مانده، این است که معشوق ظاهراً بدلی از همان «تقدیرکننده» یا «اِلٰه» است؛ کدام بی‌نیازی یا استغنا زدن در برابر او ممکن است؟ آیا این همان محبوبی نیست که خواجه بارها و بارها به تسلیم محض در ساحت او و این‌که «گدای» او باشد فخر ورزیده و «خاک کوی» او را «به صحرای قیامت» بر فرق سر «از بهر مباهات» می‌ریزد؟ در این بیت هم می‌خواهد بگوید: قضا همان قضای محتوم توست. دامن این «دوست» است که «رها نتوان کرد».

۱۳۴

۱ دیدی، ای دل، که غم عشقْ دگر بار چه کرد؟
چون بشد دلبر و با یار وفادار چه کرد؟

۲ وه ازان نرگس جادو، که چه بازی انگیخت
آه ازان مست، که با مردم هشیار چه کرد

۳ اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یار
طالع بی‌شَفَقَت بین که درین کار چه کرد

۴ برقی از منزل لَیلي بدرخشید سحر
وه که با خرمن مجنونِ دل‌افگار چه کرد

۵ ساقیا، جام می‌ام ده، که نگارندهٔ غیب
نیست معلوم که در پردهٔ اسرار چه کرد

۶ آن‌که پرنقش زد این دایرهٔ مینایی
کس ندانست که در گردش پرگار چه کرد

۷ فکر عشق، آتش غم در دل حافظ می‌سوخت
یار دیرینه ببینید که با یار چه کرد

۱. شدن: رفتن معشوق، در شعر عارفانه، استعاره از استتار یا نهان شدن او از چشم دل است، همچنان که آمدن وی به معنای تجلّی و روی نمودن.

۲. سعدی:

آن چشم مست بین، که به شوخی و دلبری قصد هلاک مردم هشیار می‌کند
(غ ۲۴۲)

بازی: شیطنت، نیرنگ، دغا، فریب (دهخدا) همچنان که در اشعاری از این دست به همین معنی است: بازی دهر بشکندش بیضه در کلاه... (۱۲۹/۲)... چه کنم؟ بازی ایّام مرا غافل کرد (۱۳۰/۷)

مردم: ایهام میان معنای معروف و مردمک چشم (به قرینهٔ افسون و جادو و بازی، که در پیش مردم چشم شگفت‌زدهٔ بیننده صورت می‌گیرد.) در بیت منقول از سعدی هم همین ایهام در «مردم» به نظر می‌رسد.

۳. شفق ـ شَفَقَت: این دو واژه هم‌مادّه‌اند و معنای اصلی‌شان ترس و تحذّر است. الشَّفَق الخوف. وقتی می‌گویند: اَشْفَقْتُ علیه، یعنی او را نصیحت کردم، و من «مُشفِق» و «شفیق» هستم [= ناصح و نیکخواه ـ م] اما هرگاه بگویند: اَشْفَقْتُ مِنه، فقط یعنی «حَذِرْتُهُ» [= حذر کردم و بیم داشتم از او ـ م] (لسان‌العرب) شفق: بقیهٔ نور خورشید و سرخی آن در اول شب، که در مغرب تا هنگام نماز عشا دیده می‌شود. فرّاء از برخی اعراب نقل می‌کند که «شفق» به معنای جامه‌ای است که رنگ سرخ زده شده باشد. (صحاح) دیدیم که «شفق» و «شفقة» در عربی یعنی ترس و تحذّر؛ اما در پارسی نه شفق به این معنی می‌آید، و نه شفقت دقیقاً بدین معنی است، بلکه معمولاً مهربانی و خیرخواهی از آن اراده می‌شود. تبدیل معنای ترس، تحذّر و احتیاط به معنای اخیر از آن روی است که ترسِ از کف رفتن چیزی سبب مهربانی به دیگری می‌شود. بهاءِ ولد این را به خوبی بیان داشته است: «الشَّفقةُ عَلیٰ خَلقِ الله، این است که ترسان باشی که این نعمت از تو برود.» (معارف ۵۵) در قرآن هم آنچه از مادّهٔ «ش ف ق» آمده به همان معنای تحذّر و اِنذار است. در پارسی و به معنای مهربانی و دلسوزی، سعدی:

رحمتی کن، که به سر می‌گردم　　　شفْقتی بر، که به جان می‌سوزم
(غ ۴۰۰)

بر همین قیاس، «بی‌شفقت» در بیت حافظ یعنی نامهربان، نادلسوز یا بی‌رحم، همچنان که صفت آن «شفیق» در دیگر اشعار او معنای مهربان، دلسوز و نیکخواه و موافق دارد، همچنان که در پارسی مستعمل است.

و اما در بیت متن می‌خواهد با بهره‌گیری از سرخی شفق، تصویر خون و اشک خونین را بدهد، چه «بی‌شفقت» هم تداعی بیرحمی و خونریزی دارد. شاعران میان شفق و شفقت یا شفیقْ جناس اشتقاق ساخته‌اند، همچنان که حافظ. همچنین شفق را گاهی خون خوانده یا آن را همراه با خون آورده‌اند؛ نظامی:

صبح چو در گریهٔ من بنگریست　　　بر شفق از شفْقت من خون گریست
(مخزن ۶۹)

مولانا:

تیغ کشید آفتاب، خون شفق را بریخت
خون هزاران شفق، طلعتِ او را حلال
(کلیات ۳، ۱۵۴)

مجد همگر:

در رفتن شمس از شفق خونِ بچکید　　　مه چهره بکند و زهره گیسو ببرید
(سعید نفیسی، مجدالدین همگر شیرازی ۲۱)

امیرحسن دهلوی:

من از تو چون شفق در طشت خونم　　　تو مه خوش خفته در خرگاه بودی
(دیوان ۳۷۷)

در این بیت حافظ هم میان این‌دو رابطه برقرار است:

به یاد شخص نزارم، که غرق خون دل است
هلال را به کنار شفق کنید نگاه

(نک. ح ۴۰۸/۳.)

بی‌مهری: ایهام: الف. نامهربانی؛ ب. بی‌خورشیدی (که «شفق» همین مدلول را دارد.)

طالع: نیز ایهام دارد میان معنای بخت یا زایچه و طلوع کننده. در این «طالع» در حقیقتْ بخت «غارب» است.

۴. خواجو:

از خَم سلسلهٔ طرّهٔ لیلی تابی　　　از برای دل مجنون فکار آوردند
(دیوان ۲۵۲)

برق: احوال عرفانی را چون برق گذران توصیف کرده‌اند. (نک. «حال ـ مقام» در: ح ۷/۲.) به همین سان تجلیات حضرت حق را. (نک. «تجلی» در: ح ۱۴۸/۱.) حال به نظر می‌رسد حافظ یا از نخستین تجلی حق بر کلّ مخلوقات در سپیده‌دم آفرینش به فحوای قدسیّهٔ «کُنتُ کنزاً مخفیّاً...» سخن می‌گوید، که با آن همهٔ عالم را عاشق و شیفتهٔ خود کرده است، و یا مراد از «مجنون» شخص شاعر به انفراد است. به نظر می‌رسد ارادهٔ هردو ممکن باشد، اگرچه با توجه به کلّ شعر و حسب حال شاعر، معنای دوم بهتر می‌نماید. این برق یا بارقهٔ تجلّی، بی‌گمان احوالی را در درون عاشق (شاعر) پدید می‌آورد، بنابراین «برق» را، هم می‌توان به تجلیات گذرای معشوق معنی کرد، و هم احوال زودگذر عاشق. برق و بارِقَه: تجلی، نوری وجودی است ذاتی در مقام روحی، که از مقام اقدس در اوایل کشفْ ظاهر و سریعاً خاموش می‌شود. (ترجمه و شرح اصطلاحات‌الصوفیهٔ عبدالرزاق کاشانی ۶۶) در اصطلاحنامهٔ دیگر، با استناد به همین بیت حافظ: «برق: لمعات عشق و لمعات شوق را گویند که از ذات اقدس و حضرات مقدّس بر دل سالک لایح گردد، اما آن را ثبات و قراری نباشد، و این در مبادی سلوک

عاشقان باشد؛ بیت: برقی از منزل...» (مرآت عشاق، نقل از برتلس، تصوّف و ادبیات تصوف ۱۷۸) حافظ در شعری دیگر وصال را به برق مانند کرده است: شَمَمْتُ رَوحَ وِدادٍ و شِمْتُ برقَ وِصال... (۲۹۷/۱)

دل‌افگار: = خسته‌دل، دل‌آزرده، غمگین؛ افگار: احتمالاً از ریشهٔ ایرانی باستان ava-kāra مرکب از ava (پیشوند) و kāra مشتق از ریشهٔ - kar = آسیب رساندن؛ قس سنسکریت krnāti = آسیب می‌رسانَد، می‌کُشد. افگار: جراحت پشت چاروا [...] و به معنی زمین‌گیر و به جا مانده و آزرده هم آمده است. برهان. افگاردن = خستن، مجروح کردن (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «افگار») فردوسی:

شنیده بگفتند با شهریار　　دلش گشت زان پاسخ او فگار

(شاهنامه ۸، ۲۶۰)

۶. پرنقش: واژهٔ «نقش» در اینجا هم به نظر می‌رسد بیشتر به معنای خطوط و دوایر و طرحی که از آنها پدید می‌آید باشد تا نگار و رنگ و امثال اینها، زیرا در مورد آسمان و افلاک و انجم، آنچه بیشتر لحاظ می‌شود همین معنی است. البته نقش دارای معنای نگار، رنگ و رنگ‌آمیزی نیز هست: نقش = نگار کردن چیزی را به دو یا چند رنگ (دهخدا، ضمن این‌که در یادداشتی از مؤلف و علامهٔ فقید واژهٔ «نقش» معرّب «نگاشتن» پارسی دانسته شده، که این نگارنده در منابع خود چیزی که مؤید این تعریب باشد نیافت.) به هر حال آنچه بنده را به معنای خطوط و دوایر و طرحهای حاصل از آنها متمایل می‌کند کاربرد «پرگار» است، که مناسب آن است، چنان که پیشتر هم در این بیت حافظ دیدیم:

خیز تا بر کِلک آن نقاش جان‌افشان کنیم

کاین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت

(نیز نک. ح ۷۹/۵.)

دایرهٔ مینایی: دایرهٔ شیشه گونه، استعاره از آسمان به دلیل رنگ و نمای آن، که همچون شیشه یا بلور است = گنبد مینا، طاق مینا (که این هردو در شعر حافظ آمده است.) (در مورد خود «مینا» نک. ح ۱۳۶/۵.)

خواجه در بیت متن و در ارتباط با اسرار ناگشودنی آسمان و افلاک، طلب باده می‌کند، همچنان که در رویارویی با هر مسأله و مشکل صعب و هر راز ناگشودنی، از جمله اسرار مغیبات و امورِ ورای حدّ علم و عقل آدمی درخواست مَی می‌کند، چون می در خصوص آن دسته از امور غیبی که اساساً ناگشودنی است، تسکینی است برای

ذهن سر به سنگ خورده، و برای مشکل عشق، که ورای علـم دفـتر است، یگـانه راه گشایش. حافظ در موردی مشابه می‌گوید:

زین دایرهٔ مینا، خونین جگرم، مَـی ده   تا حل کنم این مشکل در ساغر مینایی

پرگار: نک. ح ۷۹/۵.

* * *

عمدهٔ محتوای غزل بر حول محور شکوهٔ عاشقانه از یاری است که زمانی رخسار او چون برقی جهنده بر بیننده درخشیده، خرمن هستی او را به آتش کشیده و آنگاه باز روی در نقاب پوشیده است؛ به قول خودش:

دل از من برد و روی از من نهان کرد   خدا را، با که این بـازی تـوان کـرد؟

که در اینجا هم سخن از «بازی» یا لطایف‌الحیل معشوق است، یا این بیت، که باز از تجلّی و آنگاه استتار همین یار ابراز شگفتی می‌کند:

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نـو   ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو ببست

از آغاز غزل، چهار بیت پیرامون جلوهٔ جادویی دلدار و نهان شدن و وانهادن عاشق جفاکش است، ضمن این‌که در بیت آخر هم باز به همین گلایه بازمی‌گردد. اما آنچه دربارهٔ ساختار کلّی شعر گفتنی است این‌که حیرت‌زدگی و پرسش شاعر در خصوص کار و کردار دلدار، او را بر آن می‌دارد تا این رفتار اسرارآمیز را به کردار معشوق با کل عالم هستی تعمیم دهد، چنان که بیتهای ۵ و ۶ حاوی اسـرار نـاگشـودنی کـائنات و تمامت افلاک و انجم است و پرسش لاادری‌وار شاعر از این‌که معلوم نیست در پردهٔ آفرینش چه رفته است که اذهان بشری این‌گونه ناتوان بر گِرد خود می‌گردد و کمترین راهی به درون پرده نمی‌یابد. اما تفاوتی در این باره با فلسفهٔ مبتنی بر لاادریگـری و شک هست، و آن این‌که وجود یک «نگارندهٔ غیب» که همه‌چیز در دست اوست، این شعر و نظایر آن را همچنان داخل در محدودهٔ عارفانه و به دور از شایبهٔ شک و نـفی باقی می‌گذارد.

۱۳۵

۱ دوستان، دختر رَز توبه ز مستوری کرد
شد سوی محتسب و کار به دستوری کرد

۲ آمد از پرده به مجلس، عرقش پاک کنید
تا بگوید به حریفان که چرا دوری کرد

۳ جای آن است که در عَقد وِصالش گیرند
دختری مست چنین کاین همه مستوری کرد

۴ مژدگانی بده، ای دل، که دگر مطرب عشق
راه مستانه زد و چارهٔ مخموری کرد

۵ نه شگفت ار گل طبعم ز نسیمش بشکفت
مرغ شبخوانْ طرب از برگ گل سوری کرد

۶ نه به هفت آب، که رنگش به صد آتش نرود
آنچه با خرقهٔ زاهد مَی انگوری کرد

۷ حافظ، افتادگی از دست مده، زان که حسود
عِرض و مال و دل و دین در سرِ مغروری کرد

۱. دختر رز: =بِنت‌العِنَب، شراب، و نیز خود انگور (نک. ح ۵/۹.)
مستوری: در لغت پوشیدگی، ستر و پرده‌داری است، و به طریق مجاز (ذکر لازم و ارادهٔ ملزوم) معنای عفت و نجابت می‌یابد، لیکن، چنان که پیشتر ذکر شده، در ادب پارسی معنایی کلّی‌تر، معادل زهد و پارسایی پیدا کرده، همچنان که «مستور» عملاً همان زاهد است، که در برابر «عاشق» یا «مست» و نظایر اینها قرار می‌گیرد. (نیز نک. ح ۱۲/۶، و در مورد گروهبندیی که این نگارنده از دو طایفهٔ مستور و مست کرده، نک. ج ۱، زیر عنوان «مستور و مست».) بنابراین، توبه از مستوری، درست مثل توبه از زهد و پارسایی یا توبه از خود توبه است. وقتی دختری از مستوری توبه کند، یعنی می‌خواهد پردهٔ ستر و عفاف را بدرد و بی‌حفاظ و روی‌گشاده (= خلیع‌العِذار) در انظار و میان محافل مردان ظاهر شود. مستوری او هم تعبیری است از ایامی که شراب، مطابق قاعدهٔ شراب‌سازی، در درون خم و در مکانی تاریک و به دور از نور

آفتاب قرار داده، درِ آن محکم بسته و خشتی بر روی آن نهاده می‌شد تا آنگاه که به عمل آید و به قول خواجه از حالت مستوری به در آید و در دستان باده‌خواران قرار گیرد. و اما طنز بیت بر پایهٔ پارادوکس توبه از مستوری است، حالا آن‌که به طور معمولْ توبه را به عکس، از چیزهای خلاف شرع و عفت می‌کنند. جنبهٔ دیگر طنز در این است که این دختر، پس از چنین توبه‌ای، برای این‌که حشر و نشر او با مردان میخواره وجههٔ قانونی یابد و مُجاز تلقی شود، یکراست نزد محتسب می‌رود تا از او همچون زنان بدکاره پروانهٔ کار بگیرد. محتسب هم از اعضای نهادی است به نام دیوان احتساب یا دیوان شرع، که لابد متمایل بدان است که نابهنجاریهایی از این دست را هم در زیر پوششی به نام اجازهٔ رسمی کار در «بیت‌اللطف»هایا کوی و برزنْ بهنجار جلوه دهد. جایگاه محتسب (همیشه منفور) هم تا حد دخالت و نظارت در کار فواحش فروکاسته می‌شود. (در باب محتسب، نک. ح ۴۲/۱.)

دستوری: (حاصل مصدر) ایهام: الف. اجازه، اذن، رخصت، و [در اینجا] جواز (معین، دهخدا) نظامی:

به تدبیر پیران بسیارسال   به دستوری اختر نیکفال

(اقبالنامه ۴۱، شاهد برگرفته از دهخدا)

ب. زن بد مُجاز از شحنه (دهخدا، یادداشت مؤلف) آن دسته از زنان بدعمل که از جانب شحنه اجازه و اذن خاص داشته باشند، قحبهٔ مجاز از محتسب. در دهخدا شاهدی از متن پهلوی خسرو کواتان و رِتَک آمده که نشان می‌دهد که به این معنی، شاهدی بس کهن است. در آنجا بوی چند چیز برشمرده شده و از جمله آمده است: «خیری زرد بوی ایدون چون (بوی) زن آزاد و ناروسپی؛ کافور بوی ایدون چون بوی دستوری». در متون شعر دری نیز شواهدی هست، هرچند نادر، لیکن می‌توان احتمال داد که حافظ از چنین واژه و معنایی باخبر بوده است؛ نظامی:

هر سخنی کز ادبش دوری است   دست بَرو مال، که دستوری است

(مخزن ۱۷۹)

این بیت در دهخدا به شاهد همان معنی آمده، اما وحید (که یا از این معنی اطلاعی نداشته و یا در صورت اطلاع هم آن را مناسب بیت نمی‌دیده) آن را چنین معنی کرده است: «به دستوری من دست بر او مال و حک کن.» (همان‌جا ـ ح) اما شاهد دیگر دهخدا جای تردیدی در آن باقی نمی‌گذارد؛ از اوحدی مراغی، در مثنوی جام جم:

اصل در زن سَداد و مستوریست   وگرش این‌دو نیست، دستوریست

(دیوان ۵۴۵)

ضمناً در همان مدخل، بیت حافظ نیز به شاهد همین معنی نقل شده است.

۲. تصویری است گویا از شراب، چون دختری که راهی دراز از خُم پنهان تا محفل میخواران، نفس‌زنان و عرقریزان طی کرده، در آن حال طبعاً نای حرف زدن ندارد، مگر این‌که عرق از او بسترند و نفسی تازه کند، آنگاه دلیل دوری را بازگوید.

۳. مستی و مستوری هم پارادوکس است، زیرا با هم جمع نمی‌شوند. توصیه به بستن عقد نکاح با او نیز دلیلی روشن دارد: مستوری، چون در قدیم برای ازدواج به دنبال مستوران و عفیفان می‌رفتند؛ به قول اوحدی:

زن مستور، شمع خانه بود   زن شوخ، آفت زمانه بود

(دیوان ۵۴۸)

حافظ می‌گوید: دختری (شرابی) که در مدّتی دراز پوشیده مانده، سزاوار مزاوجت و ملازمت دایم (پیوسته نوشیدن) است. همچنین عقد ازدواج بستن با دختری که اکنون نامستور و بی‌حفاظ است می‌تواند طنز یا طیبت تلقّی شود.

۴. ملاحظه می‌کنید که مطرب عشق است، همان که «عجب ساز و نوایی دارد» و هرچه می‌نوازد «راه به جایی دارد»، جایی که هرکه نغمه‌ای از او بشنود راه آن «جا» را جستجو می‌کند، نغمه‌ای سرمست کننده که جز از زیر و بم ساز محبت برنمی‌خیزد و خمار بی‌معنایی و بیحاصلی را می‌شکند. دو حس سامعه (راه) و ذائقه (باده) به هم درآمیخته‌اند تا ابعاد این عوالم معنوی و مجرّد را بیان دارند.

راه: جایگزین اصطلاحات متعددی در موسیقی است، چون لحن، نغمه، مقام، دستان، پرده، نوا، آهنگ، گوشه، شعبه، سرود، طریقهٔ خوانندگی و نوازندگی. واژهٔ «راه» جزئی از نام لحن مورد نظر محسوب می‌شده، مانند راه خارکش، راه گل، راه ماوراءالنهری، راه شبدیز، راه قلندر، راه خسروانی، راه حجاز و... که هرکدام در دواوین بعضی از شعرا به اقتضای کلام ذکر گردیده است. (مهدی ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «راه»؛ نیز برای اطلاع از نغماتی که این واژه جزءِ اول آنهاست، نک. پس از آن.) راه مستانه زدن هم تعبیری است از نغمه‌سرایی و سرودگویی در حال بی‌خویشی. گفتنی است که «عمل» نیز به عنوان اصطلاح موسیقی در برخی معانی با «راه» منطبق یا به آن نزدیک است. (نک. «عمل» در: ح ۱۹۹/۶.)

مخموری: اینجا = طلب شراب در غیاب یا فقدان آن (نیز نک. «خُمار» در: ح ۲۶/۶، و «مخمور» در: ح ۱۰۵/۵.)

۵. نسیم: اینجا = بوی و رایحه، اگرچه ایهامی هم به باد ملایم دارد به قرینهٔ

شکوفانیدن گل، چون این کار را باد، به‌ویژه صبا، می‌کند، و نه بوی.

ش: به طریق استخدام، هم می‌تواند به گل سوری برگردد و هم به یار شاعر، اما گل طبع شاعر از بوی دلاویز یار شکفته می‌شود و نه از یک گلبرگ گل سوری. همچنین مصراع دوم به گمان من ارسال‌المثل است، که در آن شرط است که هیچ گونه رابطهٔ صرفی و نحوی میان دو مصرع یا دو سوی معادله وجود نداشته باشد، درحالی‌که اگر ضمیر «ش» را به گل سوری راجع بدانیم مصراع اول وابسته به دومی می‌شود، پس دیگر ارسال‌المثل نخواهد بود.

مرغ شبخوان: از القاب بلبل است. (نک. ح ۴۴/۴.)

گل سوری: =گل گلاب، یکی از گونه‌های گل سرخ که پُر و کم‌دوام و بسیار خوشبوست، و در حقیقت بومی ایران است و از آن گلاب و عطر می‌گیرند، گل محمدی. (معین، ذیل «گل»، مدخل فرعی «گل گلاب») نوعی از ریاحین سرخ؛ برهان. وَرد، نوعی از گل سرخ و بسیار خوشبو، که آن را گل محمدی نیز می‌گویند. ناظم‌الاطباء. و هر گل و لاله که سرخ باشد سوری گویند. غیاث‌اللغات (دهخدا) سوری به معنی رنگ سرخ و گل سوری همان گل سرخ است با همان خصوصیات. عروس چمنش می‌خوانند (خواجو) بر درخت می‌روید (سعدی) در نوروز می‌شکفد (امیر معزی و منوچهری) گلاب از آن می‌گیرند (اوحدی) پرخار است و با همهٔ این اوصاف، معشوق بلبل است. (کمال خجندی و حافظ). منوچهری:

آمده نوروز ماه، با گل سوری به هم　　　بادهٔ سوری بگیر، بر گل سوری بچم

(دیوان ۵۹)

بادهٔ سوری = شراب سرخ (برای اطلاع بیشتر، نک. بهرام گرامی، گل و گیاه ۲۸۵ـ۲۸۹.) گفتنی است استاد معین «بادهٔ سوری» را منسوب به سوریه دانسته‌اند، و نه این‌که سوری به معنای سرخ باشد. (معین، ذیل «سوری») این در حالی است که ایشان در همین فرهنگ در ذیل مدخل فرعی «گل سرخ دمشقی» همان مشخصات گل سوری را داده‌اند؛ آیا این «دمشقی» همان «سوری» و بادهٔ سوری عبارت از بادهٔ سرخ (نظر بهرام گرامی) نیست؟ نیز خواجو:

چون عروس بوستان از چهره بگشاید نقاب

بلبل ار وصف گل سوری نگوید، هرزه‌گوست

(دیوان ۳۸۴)

و اما «برگ گل سوری» در بیت حافظ به نظر می‌رسد مراد یک تا گلبرگ از گل

سرخ باشد، یعنی بسنده کردن به کمترین چیز از حسن و جمال محبوب، زیرا بلبل (مرغ شبخوان) تنها یک گلبرگ را با منقار برمی‌گیرد، همچنان که در بیت دیگر او: بلبلی برگ گلی خوشرنگ در منقار داشت... (۷۹/۱)

۶. هفت آب: از اصطلاحات اهل شرع است در باب تطهیر نجاست، مثلاً اگر ظرفی را سگ بلیسد، باید به هفت آب شسته و آب کشیده شود. در دهخدا آمده: هفت آب شستن = کاملاً پاک کردن، بسیار خوب شستن؛ مولانا:

رَو سینه را چون سینه‌ها، هفت آب شو از کینه‌ها

وانگه شراب عشق را، پیمانه شو، پیمانه شو

[کلیات ۵، ۱۰ـم]

(مشکل دهخدا این است که بیت حافظ را پس از معنای «هفت دریا» آورده، درحالی که به گمان من در بیت متنْ معنای هفت دریا لحاظ نشده و لذا بیت می‌بایست پس از «هفت آب شستن» به معنای هفت بار شستن قرار می‌گرفت. نکته اینجاست که حافظ در برابر زاهد از اصطلاح خود زاهدان و متشرّعان سود جسته است، ضمن این‌که «آتش» هم یکی از پاک کننده‌ها (مطهِّرات) مطابق آموزه‌های فقهی است، بدین سان که برای تطهیر آنچه آب قادر به پاک کردن آن نیست از آتش و سوزاندن سود جسته می‌شود. به هر حال، شاعر برای مبالغه و خلق طنز از این‌دو بهره گرفته است.

در اینجا می توان پرسید: آیا مراد حافظ از این بیتْ ذمّ بادهٔ انگوری (نبید) است؟ پاسخ بنده منفی است (اگرچه در مواردی نادر چنین موضعی داشته) زیرا در اینجا آنچه عیب شمرده و نکوهش می‌شود نه شراب انگوری، بلکه آن گونه ریاکاری است که کسی باده بنوشد و در عین حال خرقه به علامت طهارت در بر و بدین وسیله دعوی پاکی و پیراستگی کند، چنان که می‌گوید:

گرچه با دلق ملمّع می گلگون عیب است

مکنم عیب، کزو رنگ ریا می‌شویم

بیت اخیر، خود از دو گزارهٔ متفاوت تشکیل شده: لخت نخست بیانگر عیب فسق نهانی برای اهل زهد است، و درست به همین سبب است که لخت دوم را با این گزاره می‌افزاید که: می‌دانم که ترکیب خرقه و باده عیب است، لیکن قصد من زدودن رنگ پلید ریا در زیر ظاهر صالح است. در هر حال، در بیت متن، جمع میان خرقه و مَی نه از مقولهٔ ابیات فراوانی است که در آنها معنای وفاق و یا آشتی میان زهد و عشق مراد است، بلکه این گونه خرقهٔ می‌آلود به راستی نشان آلودگی است، آلودگی نازدودنی

به ریا و دورنگی.

۷. حسود: هرگاه صفتی جانشین موصوف به طور مطلق و بدون توصیف یا تحدید و تعیین بیاید، می توان مظهر مطلق یا اسوهٔ برتر آن صفت و خصلت را، خواه مثبت و خواه منفی، اراده کرد، چنان که مثلاً حکیم، قادر، لطیف، خبیر، عزیز و غیره چونان صفات ثبوتی برای مظهر هرکدام، یعنی حضرت حق می آید. به همین سان وقتی صفاتی منفی چون مدّعی، دشمن، خصم، نامحرم و همین «حسود» در موارد ذکر به کلیت و اجمال و عدم تعیین صاحب آن می آید، ممکن است مظهر آنها یعنی ابلیس یا شیطان مراد باشد. این امر، به دلیل فراوانیِ موارد، تقریباً منزلت قاعده یافته است. از همین روست که این نگارنده در چنین بافتی گرایش به آن دارد که ابلیس را به دلیل حسد بردن بر آدم و سجود نکردن به او، و لاجرم گرفتاری به پیامدهای مورد اشاره اراده کند، به فحوای نصّ صریح: فَسَجَدُوا اِلّا اِبلیسَ اَبیٰ و اَسْتکبَرَ و کانَ مِنَ الکافِرین (بقرة ۳۴). در حافظ هم مواردی از کاربرد آن هست، چون «حکیم» (۱۳۶/۵) به معنای خداوند، «مدّعی» و «نامحرم» (هردو در ۱۳۶/۵). البته ارادهٔ «حسود» به معنای نوعیِ آن یعنی هر فرد حسد برنده نیز منع و مشکلی ندارد، و شاید هم بتوان با جمع میان این دو معنی قایل به ایهام شد. حاسد یا حسود (به معنای عام) را نیز ستیزنده با خداوند خوانده‌اند: «گفته‌اند که حاسد با خدای تعالیٰ ستیزه کند از آنک به قضای خدا رضا ندهد.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۲۳۰)

عِرض: در اصل تازی = بوی بدن، خواه خوش و خواه ناخوش؛ می‌گویند: فُلانٌ طَیِّبُ العِرض [= دارای تن خوشبو ـ م] یا: مُنْتِنُ العِرض و: خبیثُ العرض [= دارای تن بد بو ـ م] است، ایضاً به معنای نفْس؛ می‌گویند: اَکْرَمْتُ عنهُ عِرضی [= نفس خود را از او مصون نگاه داشتم ـ م] (صحاح) اندام و هر عضو که از آن خوی آید [...] و نفْس و ذات چیزی و ناموس و آبروی مرد (منتهی الارب) بدین سان معنای نفس و نیز آبرو و ناموس را باید از مقولهٔ مَجاز انگاشت. در حافظ هم مثل دیگر متون پارسی به همین معنای اخیر آمده است.

مغروری: از ابلیس در متون تصوف و شعر عرفانی بارها بدین صفت یاد شده و لقب «مغرور سیاه گلیم» بر وی نهاده‌اند از جهت طرد شدنش از بارگاه الهی و این که با عصیان ناشی از کبر و منی ورزیدن خویش به قول خواجه همه‌چیز خود را درباخت. البته بسیاری از متصوفه، رأفت و رحمتی را که در سرشت تصوف است از این مظهر شرارت نیز دریغ نکرده‌اند، چنان که بارها صفاتی چون سیاه گلیم، بیچاره و غیره را

به نشان ترحم به وی داده‌اند و حتی قضیهٔ سجده نبردن او بر آدم را به ادب او در برابر حق و حفظ پیمان محبت و مودّت با خداوند منتسب داشته‌اند. (در این باره، نک. مرصادالعباد، تعلیقات مصحح ۵۸۷.) «خواستند تا تمهید قاعدهٔ سیاست کنند و یکی را بر دار کشند [...] آن مغرور سیاه گلیم را [...] به تهمت دزدی بگرفتند و به رسن شقاوت بربستند.» (همان ۸۶)



شعری است که با همهٔ کوتاهی‌اش دربردارندهٔ مهمترین عناصر یا مؤلّفه‌های شعر حافظ است، از شراب، محتسب با سیمای ظاهرساز، زاهد و طعن او و از بابت ریاکاری، مطرب، عشق و معشوق. غزلی بدون کمترین مایه‌ای از حزن و ملال، سرشار از شوخی و شنگی و طنز، همراه با تکان و تحرّک و سرزندگی، با تجسّمی آنچنان جاندار و آدم‌وار از یک دختر شاداب، شورانگیز و پویا، که اگر خود شاعر نمی‌گفت مرادش شراب است چه کسی گمان بر آن می‌برد، جز این‌که تنها چون شاهدی برای محفل باده‌نوشان در اذهان مجسّم شود؟

۱۳۶

۱ سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد
آنچه خود داشت، ز بیگانه تمنّا می‌کرد

۲ گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است
طلب از گمشدگان ره دریا می‌کرد

۳ مشکل خویش برِ پیر مغان بردم دوش
کو به تأیید نظر حلّ معمّا می‌کرد

۴ دیدمش خرّم و خوشدل، قدح باده به دست
وندران آینه صد گونه تماشا می‌کرد

۵ گفتم: این جام جهان‌بین به تو کَی داد حکیم؟
گفت: آن روز که این گنبد مینا می‌کرد

۶ گفت: آن یار کزو گشت سر دار بلند
جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد

۷ فیض روحُ‌القُدُس ار باز مدد فرماید
دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد

۸ گفتمش: زلفِ چو زنجیر بتان از پی چیست؟
گفت: حافظ گله‌ای از دل شیدا می‌کرد

۱. جام جم: از دیرباز دلِ آگاه آدمی و آدم دلْ‌آگاه را جام جم، جام جهان‌بین، جام گیتی‌نمای، آیینهٔ جهان‌نمای و... خوانده‌اند. (نک. ح ۴۸/۵.) غزل، خود گویای همه‌چیز در این معنی است.

فرهنگ عرفانی اساساً دل را نه چون شکلی صنوبری، که آیینه‌ای گردآورنده و باز تابندهٔ همه‌چیز هستی می‌نگرد و دورترین راه و دشوارترین مسیر را رسیدن به آن. آنچه در این نظرگاه اهمیت دارد باور بدان است و یافتن آن، وگرنه سخنی است بسیار گفته و شنوده به فراخای تاریخ. خداوند منزلگاه خویش را دلی دانسته است شکستهٔ او و تپنده در پی او، و این‌که دل آدمی عرش اکبر اوست. (نک. ح ۴۰/۶.) به مولای متقیان نیز منسوب است که:

دَوائُکَ فِیکَ و ما تَشْعُرُ و دائُکَ مِنکَ و ما تَبْصُرُ
أتَزْعَمُ اَنَّکَ جِرمٌ صغیرٌ و فیکَ اَنْطَوَی اَلعالَمُ الأکبَرُ
(قطب‌الدین ابوالحسن بیهقی، دیوان امام علی ۲۳۶)

آری، دوای تو در تو، درد تو از تو، و جهان برین فروپیچیده در وجود تو، و تو بی‌خبر.

عرفا هیچ‌یک چیزی از این معنی فرونگذارده‌اند؛ شیخ اشراق: «اکنون بدان که تو خود را گم کرده‌ای و نمی‌دانی که چیستی. گاه به بدن حواله می‌کنی و می‌گویی که: من این بدنم، و گاه چون دلت صفایی می‌یابد آن قدر می‌دانی که به شک می‌افتی که: من این بدن هستم یا نه؟ [...] و تو از این همه که می‌اندیشی هیچ نیستی، و تو ورای این همه‌ای، و همه از آن است که حق تعالی را فراموش کرده‌ای، که: نَسوا اللهَ فَنَسِیَهُمْ [توبه ۶۷] و عجب این است که خود را در خود گم کرده‌ای و از جایی دور طلب می‌کنی، همچنان که آن مرد که بر خر نشسته بود و خر را طلب می‌کرد.» («بستان‌القلوب»، مجموعهٔ آثار فارسی ۳۶۸ـ۳۶۹) یعنی مضمون کلام مشهور احمد غزالی:

زین نادره‌تر کجا بود هرگز حال من تشنه و پیش من روان آب زلال؟
(سوانح 66)

مولانا:

ای قومِ به حج رفته، کجایید؟ کجایید؟
معشوق همین جاست، بیایید، بیایید
(کلیات ۲، ۶۵)

این بیت چندان مقلّد و مقتفی یافته که حتی ذکر نمونه‌هایی سخن را به درازا می‌کشاند. عراقی نیز همین اندیشه را چندین بار در قصاید، غزلیات و ترجیعاتش بازگفته است، از جمله در ترجیع به مطلع:

طابَ رَوحُ النسیمِ بِالاسحار اَیْنَ دَورُ النّدیمِ بِالادوار؟

تا آنجا که:

جام گیتی‌نمای را به کف آر تا ببینی به چشم دوست مدام
که همه اوست هرچه هست، یقین
جان و جانان و دلبر و دل و دین
جام گیتی‌نمای او ماییم که به ما هرچه بود، پیدا شد...

و در بند سومْ همان اندیشهٔ حافظ را بیان می‌دارد:

مـا چنین تشنه و زلالِ وصـال — هـمه عـالم گـرفته مـالامال
غـرق آبـیم و آب مـی‌جوییم — در وصـالیم و بـی‌خبر ز وصـال
آفـتاب انـدرون خـانه و مـا — در بـه در مـی‌رویم ذرّه‌مـثال
گـنج در آسـتین و مـی‌گردیم — گِرد هـر کـوی بـهر یک مـثقال
(کلیات ۱۲۳_۱۲۴)

۲. گوهری: =گوهری را؛ «گوهر» مفعول است برای «طلب کردن» در همین بیت، و فاعل آن «دل» در بیت قبل است. بدین سان دو بیت موقوف‌المعنی‌اند. جدا انگاشتن بیت دوم و فاعل گرفتن «گوهر» خوانشی نادرست است.

عزیز نسفی (چون همیشه به ساده‌ترین زبان): «ای درویش! چند به گرد عالم رَوی و سفر به هر ره کنی؟ و چند پیش این زرّاقان روی و عمر و مال ضایع گردانی؟ حاجت به اینها نیست و به چندین ریاضات و مجاهدات احتیاج نمی‌افتد. چندین نکته‌های باریک حل کردنْ عبث می‌نماید، حاجت به طلب کردن نیست. چیزی را طلب کنند که ندارند.» (زبدة‌الحقایق ۳۲۵) او در جایی دیگر این تمثیل ساده و در عین حال گـویا را می‌آورد که: روزی ماهیانی که بی‌خبر از آب بودند برای شناخت آن روی بـه دانـای خود می‌برند، و او به آنان می‌گوید: «شما غیر آب را به من بنمایید تا من آب را به شما بنمایم.» بدین سخنْ موضوع را به آنان می‌فهماند. (مقصد اقصی ۲۵۲)

ره: قزوینی: لب، و چنین است اغلب طبعهای معتبر. خانلری ضبط نسـخهٔ اقـدم خود («ب» مورخ ۸۱۳) را ترجیح داده، اگرچه نسخ بعدی‌شان «لب» دارند. نـیساری به‌عکس، ضبط همین نسخه را (که البته نشان «یجـ» بر آن گذارده) کنار نهاده و مطابق نسخه‌های بعدی «لب» را اختیار کرده است. به گمان این نگارنده، کلّ معنی و محتوای بیت با «لب دریا» بیان می‌شود و «گمشدگان لب دریا» پارادوکسی است که مهمترین بخش شعر بر پایهٔ آن قرار دارد، درحالی‌که این معنی با «ره دریا» به هیچ روی رسانده نمی‌شود، و شگفتا که این مـهم لحـاظ نشـده است. چـند نـمونهٔ دیگـر را از هـمین پارادوکس در خلال اقوال و اشعاری که نقل کردم دیده‌ایم و بیش نیز خواهـیم دیـد. صاحبنظران نیز غالباً از «لب» جانبداری کرده‌اند.

۳. مشکل: شاعر در همان پارادوکس فرومانده و آن را ناگشودنی یـافته است؛ در همان خودِ بیگانه، رسیدهٔ گمشده، به گفتهٔ سعدی «واصِل و سرگردان»:

آن عجب نیست که سرگشته بود طالب دوست
عجب این است که من واصل و سرگردانم
(غ ۴۱۳)

کلیم کاشانی در بیت دل‌انگیز خویش مشابه همان پارادوکس را با «موج و کنار» (کنار =لب دریا) بیان می‌کند:

بـا مـن آمـیزش او الفت مـوج است و کـنار
روز و شب بـا مـن و پـیوسته گـریزان از مـن
(دیوان ۲۹۴)

پیر مغان: پیر درونی شاعر، که «مجمع خوبی و لطف» است، در برابر پیران واقعی، متعیّن و حتی متشخّص عصر، که به گفتهٔ خواجه نه چنان‌اند که بتوان یاری و گشایشی از ایشان چشم داشت. پیر مغان پیری است آرمانی در همهٔ جهات و جوانب، که به نظر می‌رسد آفریدهٔ دل و ذهن اغلب شاعرانی است که از او سخن گفته‌اند. (پیشتر توضیحات ضروری، همراه با نظر نگارنده، در این باره داده شده است؛ نک. ج ۱، ۵۳۵ به بعد.)

تأیید نظر: این نظر از مقولهٔ علم حضوری است، و نه علم حصولی (علم آموختنی و مرسوم). نیز نه ناشی از حکمت نظری است که از راه عقل و استدلالَ حاصل می‌شود، بلکه مبتنی بر شناخت بی‌واسطهٔ امور و اشیا و حاصل جمع بصر و قلب است و اصل مایه و محرّک آن عشق عارفانه. به گفتهٔ عرفا با همین نظر است که می‌توان با نظْره‌ای و در لحظه‌ای به درکی حقیقی و وجودی از امور و مسایلی توفیق یافت که با سالها کند و کاو علمی و عقلی دست نمی‌دهد. چنین نظری است که «کیمیااثر» می‌خوانند.

جنبهٔ بدیعی بیت در ایهامهای پیاپی است در «بر» (سینه) «دوش» (شانه) و ایهام ترجمه در «تأیید» (که هم‌مادّه با «ید» به معنای دست است، که خود با سینه و دوش تناسب دارد.)

۴. گرداندن قدح در دست را می‌توان به چرخاندن کُرهٔ جغرافیایی امروزین مانند کرد، زیرا پیر مغان دقیقاً در حال مشاهدهٔ کلّ امور و احوال جهان در این جام یا آیینهٔ هستی‌نمای است. خطوط روی جام و قدح هم شبیه به مدارها و نصف‌النهارهای روی کره است. بدین سان قدح باده استعاره یا نمادی از دلِ آگاه از جهان هستی است، اگرچه در اینجا همچون هر شیئی که موضوع علم و معرفت است از دور و به منزلهٔ

شیئی برونی تصویر شده، با همان فاصله‌ای که لزوماً باید میان ذهن (مُدرِک) و عین یا شیء (مُدرَک) برای شناخت آن وجود داشته باشد. پیداست کار شعر هم مثل هر هنر دیگر عبارت از نشان دادن و تجسّم بخشیدن هر چیز، از جمله مجرّداتی از این دست است، و کار شاعر را در این عینیت‌بخشی به ذهنیات باید کاملاً موفق تلقی کرد. همچنین پیر را شاد، خندان، گشاده‌رو و گشاده‌دل توصیف می‌کند، و باید هم چنین باشد، زیرا چهرهٔ گرفته و دلِ فشرده از آنِ کسی است که مشکلی چونین ناگشودنی دارد، مثل خود شاعر تا پیش از مشاهدهٔ چنین پیری، لیکن برای پیری که این «قدح آینه کردار» را به کف (و در حقیقت در دل) دارد که هرگاه اراده کند «همه اشیا در آن» تواند دید، چه جای اندوه و ترشرویی؟

تماشا: می‌توان در اینجا قایل به هردو معنای آن شد، یعنی هم نگریستن و مشاهده کردن و هم سَیر و گشت و گذار، زیرا جام جم را هم می‌توان دید و هم در میان خطوط و نقوش آن گشت و گذار کرد. (دربارهٔ این واژه، نک. ح ۳۴/۱.)

۵. حکیم: فاعل جمله است، و از شمار صفات نیکویی است که مظهر مطلق آنها تنها از آن خداوند است، مثل لطیف، قدیر، خبیر و...، همچنان که مظهر و اسوهٔ صفات بد، ابلیس یا شیطان یا اهریمن است، همچون خصم، مدّعی، حسود، مغرور، رقیب (با توجه به تلقی معمولاً منفی از آن) و غیره.

گنبد: ترکیبات فراوان در شعر و ادب پارسی با آن ساخته شده که همگی استعاره از آسمان و برابرهای آن چون چرخ، فلک و سپهر است. (نک. مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۶۵۸ـ۶۶۳.) در حافظ، این واژه همراه با اسامی و صفاتی مثل مینا، چرخ، افلاک، دوّار و نیلی حصار آمده است.

مینا: نوعی است از شیشه، لیکن از آن تُردتر و شکننده‌تر، و از جهت میزان سرب در آن سنگین‌تر است. خِلطی [= مادّه‌ای ـ م] دارد که میناکاران «اصل» می‌نامند. برخی آن را از مَرْوَه و اسرنج (که گاه «سنج» نامیده می‌شود) ترکیب می‌کنند. مروه سنگی است سخت سپید که از آن آتش ایجاد می‌کنند، و اگر یافت نشود به جای آن از سنگهای آتش‌زنه، پس از سودن کامل، بهره می‌گیرند. اسرنج هم خمیر سرب است که همراه با گوگرد حرارت داده و سرخ شده باشد. (بیرونی، الجماهر فی الجواهر ۳۶۷) «از آن [= حجر یا سنگ مینا] انواع مینا سازند به الوان مختلف. و سبز از همه بهتر باشد. و هرچه صافی‌تر و خوشتر بود به رنگ، بهتر بود.» (خواجه نصیر، تنسوخ‌نامه ۱۴۹) قزوینی: ترکیبی است از لاجورد و طلا و غیره که در کوره می‌برند و شفاف مثل شیشهٔ

کبودرنگ بیرون می‌آید. (آقای حاجی میرزا یحیی ـ ظ. دولت‌آبادی ـ شفاهاً) (یادداشتها۷، ۱۷۶) مینا: الف. ماده‌ای از لعاب شیشه‌ای، حاجب ماوراء یا شفاف، که آن را روی کاشی و فلزات برای نقش و نگار به کار برند. ب. آبگینهٔ الوان که در مرصّع‌کاری‌ها به کار برند. ج. آبگینه (مطلقاً) د. شیشهٔ شراب (معین) سنایی، در «طریق‌التحقیق»:

چون نشد دیدهٔ دلت بینا — اندرین هفت گنبد مینا؟
تو چه دانی برون ز خرگه چیست؟ — فاعل هفت چرخ اخضر کیست؟

(مثنویها ۱۰۹)

می‌کرد: فعل تام = می‌ساخت (نک.ح ۵/ ۱۳۰.)

آنچه به گمان این نگارنده در بیت حافظ جلب نظر می‌کند این‌که قدح باده در برابر گنبد مینا تمثیلی است از عالم صغیر (انسان) در مقابل عالم کبیر (کلّ جهان هستی) همچنان که محتوای چند بیت نخست نیز نگرشی است بر موضع و موقع آدمی در برابر تمامت عالم هستی. این‌که پیر در پاسخ پرسش شاعر دربارهٔ قدح گِردگردانْ بی‌درنگ به گنبد افلاک اشاره می‌کند، در حقیقت به زبان شعر و تجسّم شاعرانه همان چیزی را بیان می‌کند که حکمای یونان از دیر باز به زبان حکمت «عالم صغیر یا اصغر» در مقابل «عالم کبیر یا اکبر» می‌خواندند. عرفا نیز می‌گفتند هرآنچه در جهان بزرگ وجود دارد نمونه‌ای از آن در وجود آدمی و مشخصاً در دل او تعبیه شده، و سخنان بسیار دربارهٔ این گونه نظیره‌سازی گفته‌اند. به نمونه‌ای کوتاه بسنده می‌کنم از عزیز نسفی: «ای درویش! تو عالم صغیری و تمام عالم، عالم کبیر است. تو نسخه و نمودار هردو عالمی. هرچه در عالم صغیر است در عالم کبیر است، و هرچه در عالم کبیر هست در عالم صغیر هم هست. ای درویش! خود را بدان و ظاهر و باطن خود را بشناس تا اول و آخر عالم کبیر را بدانی و ظاهر و باطن عالم کبیر را بشناسی، و جز این طریق، طریقی دیگر نیست.» (زبدةالحقایق ۲۸۸؛ برای شرح دقیق این نظیره‌سازی و این‌که چه چیزهایی از وجود آدمی در برابر کدام اجزا و عناصر عالم خلقت یا جهان بزرگ قرار می‌گیرد، نک. اثر دیگر او: الانسان‌الکامل ۱۴۲ـ۱۵۳.)

قزوینی، پس از این، دو بیت را افزون دارد، به شرح زیر، نخست:

بیدلی در همه احوال خدا با او بود — او نمی‌دیدش و از دور خدا را می‌کرد

این‌که کسی خدا با او و در درون اوست اما از دور وی را طلب می‌کند می‌تواند مستند قرآنی داشته باشد چون: هُوَ مَعَکُمْ اَینَما کُنْتُمْ (ق ۱۶) وَ نَحنُ اَقربُ الیهِ مِنْ حبل

الورید (حدید ۴) این بیت، بیانی دیگر است از بیتهای ۱ و ۲. حکایت آن عارف است که گفت: بیست سال هست که من بین یافتن و گم کردن به سر می‌برم؛ چون خدای را می‌یابم دلم را گم می‌کنم و چون دلم را می‌یابم خدای را گم می‌کنم. و این غیر از آن جاهل است که با شمعی در بیابان به دنبال خورشید می‌گشت، چرا که این یکی حدیث اهل مدرسه و حکمت است که از آثار و مخلوقات می‌خواهند پی به حق ببرند، درحالی که عارف به عکس، اول خدا را می‌یابد و در پرتو آن ما سِویٰ را. آن بیدل، در همه حال خدا با او و در اوست، ولی چون به خود و به دل برمی‌گردد، وجدانی را که در حال بیدلی نسبت به حضور و وجود خدا داشت از دست می‌دهد. (زرین‌کوب، از کوچهٔ رندان ۱۴۸)

بیدل: واژهٔ کلیدی بیت و دارای ماهیت دوسویه و نقیضی است: یکی کسی که دل ندارد، و دیگر کسی که دلی دارد مست و عاشق که جز دوست هیچ در آن نیست. بدیهی است که هردو سوی این گونه واژه‌ها، چنان که در جای خود گفته‌ایم، مثل هر شطح و پارادوکسی باید با هم و همزمان نگریسته شود، نه این‌که نخست یک سوی معنی و آنگاه سوی دیگر را لحاظ کرد، زیرا این گونه واژه‌ها هم از همان بنیاد یا خاستگاه نشأت می‌گیرند که شطح یا پارادوکس. رحیم ذوالنور در توضیح «بیدل» خطایی فاحش مرتکب شده، درست به این دلیل که تنها یک سو یا ضلع آن (ضلع منفی) را لحاظ کرده و سوی مثبت آن را نادیده گرفته، بنگریم: «حقه‌بازی‌هایی که آن نادان (بیدل) می‌کرد، یعنی خدایی را که با او بود نمی‌خواست ببیند، اما برای فریب خلق... الخ (در جستجوی حافظ ۱، ۳۱۵) این در حالی است که «بیدل» در شعر پارسی همواره والاترین معنی را به عنوان عاشق بی‌خویش و مست و مستهلک در حق داشته است. عطار عارفی را که در اوج جنون عشق است «بیدل» می‌خواند:

بیدل دیوانه‌ای در حال شد　　　پیش دکّان یکی بقال شد

وقتی از بقال می‌پرسد: برای چه اینجا نشسته‌ای، می‌گوید: تا سود به کف آرم. می‌پرسد: سود چیست؟ پاسخ می‌دهد: یکی را دو کردن. بیدل می‌گوید: به عکس، وقتی سود برده‌ای که دو را یک کنی، و:

چون دل و گِل هردو در حق گم شود　　　آنگهی مردم به حق مردم شود

(مصیبت‌نامه ۳۱۵)

مولانا:

مـن بـی‌دل و دسـتارم، در خـانهٔ خـمّارم
یک سینه سخن دارم، هین شرح دهم یا نه؟
(کلیات ۵، ۱۲۰)

حافظ هم خود بارها «بیدل» را به همین معنی به کار برده است.

بیت بعدی در قزوینی:

این همه شَعبدهٔ خویش که می‌کرد اینجا سامری پیش عصا و ید بیضا مـی‌کرد

(دربارهٔ سامری و ید بیضا، نک. ح ۱۲۴/۷.)

قزوینی در حاشیه نوشته که فقط نسخهٔ اساس (خ = خلخالی) «خویش» داشته و دیگر نسخ «عقل» ضبط کرده‌اند. احتمالاً «عقل» درست است، چون به نظر می‌رسد در هر لخت دو چیز هست که در برابر دو چیز در لخت مقابل قرار می‌گیرد و دو به دو با هم سنجیده می‌شود: نخست عقل شعبده‌گر یا مدّعی شعبده در مقابل «ایـنجا» کـه گمان می‌رود اشاره به عالم عشقی باشد که شاعر با توجه به مفهوم شعر بیان کرده، و این عقل در مقابل عشقْ همان کاری را می‌کند که سامری در برابر معجز موسوی. واژهٔ «خویش» توان انتقال چنین معنایی را ندارد. نیساری هـمین دو بـیت قـزوینی را، بـا برخی تفاوتها، اصیل دانسته است: آن همه شعبدهٔ عقل که می‌کرد آنـجا / سـاحری... الخ. ضمناً این بیت را هم مزید بر دو بیت قبلی و به عنوان بیت اصیل در مـتن خـود ضبط کرده است:

آن‌که چون غنچه لبش راز حقیقت بنهفت ورق خاطر ازیـن نکـته مـحشّا مـی‌کرد

(دفتر دگرسانیها ۱، ۵۰۶) لابـد ایـن بـیت را هـمسو بـا جـرمِ هـویدا کـردن اسـرار دانسته‌اند، زیرا بلافاصله پس از بیت مذکور قرار داده‌اند. با وجود این، بعید می‌دانـم بیتی اصیل بوده باشد.

۶. آن یار: اشاره به حسین بن منصور حلّاج شیرازی (دربارهٔ او و ماجرای دار، نک. ح ۳۰۱/۴.) عبارت «سرِ دار از او گشت بلند» حاوی ایهام به دو معنی است: یکی این‌که دار به وجود او سربلند شد، و دیگر این‌که از او و برای او دار بر پا گشت. به هر حال، این‌که دار به او سرافراز شده احتمالاً برگرفته از گفتهٔ خود اوست: «چون به زیر دارش بردند به باب‌الطاق قبله برزد و پای بر نردبان نهاد. گفتند: حال چیست؟ گفت: معراج مردان سرِ دار است.» (تذکرةالاولیاء ۲، ۱۴۳) شاعران نیز جملگی این دار را ستوده‌اند. سنایی آن را «تاج» می‌خواند:

گر چو بوذر آرزوی تاج داری روز حشر
دار چون منصور حلّاج انتظار تاجِ دار
(دیوان ۲۰۵)

در وصف خواص اهل معرفت، آنان را سربلند به دار نام می‌نهد:

سرشان از برای دار بلند   نردبان‌پایهٔ حصار بلند
(حدیقه ۲۲۳)

امیرحسن می‌گوید: خبرِ دار را باید چون مژده‌ای به یاران رساند:

کس نیست که مژده بَرَدم سوی حریفان
کان مست اناالحق به سر دار برآمد
(دیوان ۱۱۹)

خواجو بارها از این مضمون بهره گرفته، مثلاً دار را «عَلَم نصرت منصور» خوانده است:

از سر دار میندیش، که در لشکر عشق   علم نصرت منصور بجز دار نبود
(دیوان ۲۳۷)

یا تخت (سلطنت):

هنوز نازَده منصور تخت بر سر دار   به خون دیدهٔ او پای دار می‌شویند
(همان ۶۸۲)

و اما افشا کردن اسرار هم مثل دیگر اجزای این ماجرای اسطوره‌گون بسیار مورد بحث بوده است. مثلاً از قول ابراهیم فاتِک، شاگرد حسین، آمده است: آن شب که حسین منصور را بر دار کردند، الله تعالی را به خواب دیدم. گفتم: خداوندا، این چه بود که با حسین کردی، بندهٔ خود؟ گفت: سرّ خود بازو وغستم [= به او گفتم ـ م] با خلق بازگفت. او را عطایی دادم، رعنا [= خودپسند و فریفته ـ م] گشت، خلق با خود خواند.» (سُلَمی، طبقات‌الصّوفیه ۳۸۲) این حکایت را به شبلی نیز نسبت داده‌اند. مستملی بخاری آن را چنین بیان می‌کند که: حضرت حق در پاسخ شبلی، که پرسید: چرا با بنده‌ای مخلص چون حسین چنین کردی، فرمود: هذا عَبدٌ مِنْ عِبادِنا اَطْـلَعْناهُ علیٰ سِرٍّ من سِرِّنا فَاَفشاهُ اِلَی الخَلقِ فَاَنْزَلْناهُ بِهِ ما تَری. (شرح التعرّف لمذهب التصوّف، ربع دوم ۷۳۹) ترجمه از عطار: «او را اطلاع دادیم بر سرّی از اسرار خود. پس کسی که سرّ ملوک فاش کند سزای او این است.» (تذکرةالاولیاء ۲، ۱۴۵) تأکید بر حفظ اسرار اهل طریقت، اگرچه از آموزه‌های بنیادین و دیرین ایشان بوده است، لیکن پس از قتل

فجیع او بسی بیش از پیش محل توجه و توصیه قرار گرفت. (در اشعار و از جمله غزلیات حافظ نیز بارها تکرار این مضمون را می‌بینیم.) در هر حال به نظر پژوهندگان تصوف، با این رویدادْ دوره‌ای از بروز ترس و تقیّه و احتیاط در میان متصوفه آغاز می‌شود، و هرچند هر از گاهی با ظهور عارفی پر شور و بی‌پروا و تکفیر و محاکمه و قتلی تازه، آن فضای بیمزدگی و سکوت به گونه‌ای گذرا در هم می‌شکند، لیکن فضای کلّی تصوّف از حیث جنبهٔ روحی و روحیاتی، دیگر هرگز به روزگار پیش از آن بازنگشت. همچنین در دورهٔ جدید، فرایندی از تأویل و توجیه مأثورات و منقولات صوفیه، به‌ویژه شطحات و طامات و سخنان بعضاً تند و ظاهراً مخالف با احکام شرع آغاز و رفته رفته شدّت می‌یابد. آغازگر این جریان را معمولاً متصوفهٔ متنفّذ معاصر حلاج همچون شبلی و جنید می‌دانند. عبدالرحمن بدوی، عرفان‌پژوه نامور، در این باره می‌گوید: دور نیست که ابوبکر شبلی نخستین کسی باشد که دربارهٔ کتمان سرّ و عدم افشای آن به صوفیه هشدار داده است. (شطحات‌الصوفیه ۱۷، از مقدّمهٔ ممتع مؤلف) جنید هم اقدام به نوشتن تفسیر بر شطحات بایزید بسطامی کرد. (همان‌جا) زرین‌کوب هم بر آن است که صوفیه از این داستان عبرت و احتیاط آموختند، اگرچه در همین دوره عدّه‌ای از نامداران صوفیه در عراق و خراسان، آشکار یا پنهان، حلاج را می‌ستودند. در مجموع، با آن‌که شمار متصوفهٔ نامدار در این عصر بسیار بود، اما آوازهٔ حلاج، نام بسیاری از آنان را از رونق انداخت. (ارزش میراث صوفیه ۷۹) حافظ بارها او را، چه با ذکر نام و چه با اشاره به کردار او ستوده و از جمله او را «مفتی عشق» خوانده. (نک. ح ۲۵۴/۴.) این در حالی است که دیگر غزلسرای بزرگ ما، سعدی، در هیچ‌یک از آثارش حتی نامی از حلاج نبرده و کمترین اشارتی هم به ماجرای مشهور او نکرده، و چنین پیداست که راه و رسم وی و طامات‌گویی‌اش را نمی‌پسندیده است. (برای اطلاع بیشتر در این باره و سنجش خواجه و شیخ از این نظر، بنگرید به این مقاله از همین قلم: «سعدی و تندروان تصوف»، سعدی‌شناسی، دفتر دهم، ۱۳۸۶، ص ۷۳ـ ۸۵.) گذشته از مورد استثناییِ سعدی، متون منظوم و منثور پارسی سرشار از سخن حلاج و ستایش دلیری و جانبازی او در راه ابراز عقیده است (چنان که نمونه‌هایی را دربارهٔ به دار رفتن وی دیدیم) اما از سوی دیگر، و از این روی که تمامی متون پارسی دری متعلق به روزگار پس از ماجرای حلاج است، به گونه‌ای که شاید بتوان پارادوکسی نسبت به آن ستایشها از بی‌باکی در بیان مافی‌الضمیر دانست، این متون مشحون از توصیه به حفظ اسرار طریقت است و سکوت محض دربارهٔ آنچه در

ضمیر عارف یا در محافل عارفانه می‌گذرد. به نمونه‌ای از خواجه عبدالله در باب نگهداشت راز بسنده می‌کنم (زیرا شعر حافظ به عنوان نمونه‌ای گویا مالامال از این مضمون است): «آنچه منصور حلاج گفت، من هم گفتم؛ او آشکارا گفت، من نهفتم.» (سخنان پیر هرات ۷۲) و اما خود حلاج منکر افشای راز بود. «با فاطمهٔ نیسابوریه گفت در جواب شبلی که: والله که من سرّ آشکار نکردم، و حقّا که میان بلا و نعمت او فرق نکردم.» (شرح شطحیات ۳۸۵) روزبهان می‌گوید: «صَدَقَ الحسین. آنچه خلق ندانست، آشکارا کردن آن حسین چون توانست؟» (همان ۳۸۶) نیز خود حلاج: «محبت میان دو کس آن وقت مستحکم شود که در میان ایشان هیچ سرّ مکتوم نماند.» (شیخ اشراق، «صفیر سیمرغ»، مجموعهٔ آثار فارسی ۳۲۸) قاضی ابومنصور هروی در قیاس خود با حلاج گفته است: «قاضی منصور پوشیده گوید و تردّدآمیز [= تردیدآمیز ـ م] باشد و متلوّن، اما منصور [حلاج] برنتافت، پیدا و فاش گفت. همه عالم اسیر قضااند و قضا اسیر شاهد. شاهد پیدا کند [= آشکار سازد ـ م] و پنهان ندارد.» (فیه ما فیه ۱۵۹) که خود دفاعی است از حلاج، چه قایلْ خود را به اصطلاح امروزیان محافظه کار می‌خواند و حلاج را باشهامت. برخی از این دفاعیات به این اصل بازمی‌گردد که: آنگاه که عشق به شدت نیرو می‌کند از کدامین خویشتنداری می‌توان سخن گفت؟ مشک را چگونه می‌توان نهان داشت؟ به قول اوحدی:

هم بباید سخن بگفت آخر　　　مشک را چون توان نهفت آخر؟

(دیوان ۶۴۸)

در باب بیت حافظ، آیا وقتی نخست می‌گوید دار به حلاج سربلند شده است نمی‌خواهد به تلویح بگوید که او اساساً جرمی مرتکب نشده است؟ یا به عبارت دیگر، آیا نمی‌توان این بیت را هم در شمار ابیاتی انگاشت که این نگارنده «دوضلعی» و اوج ایهام در کلام خواجه خوانده است؟ (این را به‌ویژه با توجه به این می‌گویم که در مورد بیت بعد نیز چنین احتمالی مطرح خواهد شد.)

هویدا: واژهٔ پارسی، همریشه با «پیدا»؛ مرکب از هو (= خوب) + ویدا (= پیدا) (معین، حاشیهٔ برهان) hu-paydāg = نیک پیدا (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «پیدا») بدین سان این واژه با توجه به اصل آن حتی می‌تواند قویتر از آشکار، معلوم و نظایر اینها باشد.

۷. روح‌القدُس: قرآن کریم (بقرة ۸۷ و ۲۵۳، و مائدة ۱۱۰) = جبرئیل، فرشتهٔ وحی، روح‌الامین (نک. قرشی، قاموس قرآن ۳، ۱۳۱.) آنچه قوّه را به فعل بدل می‌کند. «حکما

آن را عقل فعّال خوانند، و شرع آن را روح‌القدس خواند. نسبت او با عقول ما مانند نسبت آفتاب است با دیده‌های ما.» («الواح عمادی»، مجموعهٔ آثار فارسی ۱۸۰) شریفترین ملائکه، خود شامل روح اعظم (قلم اعلیٰ، عقل اوّل و غیره) که برترین است، و روح‌القدس که در همین دسته در صف آخر است و او را جبرئیل خوانند. (عزیز نسفی، مقصد اقصی ۲۳۹) عبید زاکانی، خطاب به ممدوح:

روح قدسی، آن که خوانندش خلایق جبرئیل

تا ابد دائم دعاگوی و ثناخوان تو باد

(کلیات ۵۴)

خود حافظ، در یک قطعه:

روح‌القدس، آن سروش فرّخ　　　بر قبّهٔ طارم زبرجد...

آنچه مسیحا می‌کرد: در قرآن آمده است. (مائدة ۱۱۰)

و اما بیت متن، به گمان این نگارنده، احتمال می‌رود دارای دو ضلع معنایی همزمان باشد: یکی اثباتی یا جدّی، و دیگر انکاری یا طنزی. در صورت نخست، حقیقتی را بیان می‌کند بدین گونه که هرگاه کرم و عنایت روح‌القدس بار دیگر شامل حال کسانی شود، بدیهی است که دیگران هم قادر به اتیان معجز عیسوی خواهند شد. جنید بغدادی: اِذا بَدَأَتْ عَینٌ مِنَ الکرمِ اَلْحَقَتِ اللاحقینَ بِالسّابقین. (نقل از معصومعلیشاه، طرائق‌الحقائق ۲، ۴۱۱) (آنگاه که نظر لطف و کرم پدید آید، آیندگان به گذشتگان خواهند پیوست.) مصحح فقید، محمد جعفر محجوب، در حاشیهٔ همان صفحه: «گویی خواجه حافظ در این بیتْ همین سخن جنید را ترجمه کرده است: فیض روح‌القدس... الخ» اما ضلع انکاری یا طنزی آن از طریق ایهامی در کل بیت القا می‌شود و آن این که فیض روح قدسی شامل آن «دیگران» نمی‌شود، به مصداق این مَثَل معروف که: مرغی که انجیر می‌خورد نوکش کج است، یا به بیان شاعرانهٔ نظامی:

سفرهٔ انجیر شدی صِفروار　　　گر همه مرغی بُدی انجیرخوار

(مخزن ۴۴)

بعید نیست آنچه از لحن عبارت «دیگران هم بکنند» با این صورت جمع برمی‌آید به مدّعیان (به‌ویژه صوفیان کرامت‌فروش، به عنوان نقطهٔ مقابل پیر مغان یا «آن یار») بازگردد.

۸. زلف چو زنجیر بتان: (قزوینی: سلسلهٔ زلف بتان) اگرچه شاعر آن را چون تشبیهی برای گلایهٔ دور و دراز از دل خویش به کار برده است، ولی با توجه به قرار

گرفتن آن در انتهای شعری که در آن یک رشته از عاشقان، از آن گمشدگان رهِ (یا لبِ) دریا، و از جمله خود شاعر، گرفته تا پیر مغان، موسی (در بیت قزوینی) عیسی و حلاج، آمده است، آیا ایهامی به این زنجیرهٔ دراز ندارد؟

❋ ❋ ❋

با توجه به افزونی دو بیت پیشگفته در قزوینی (حالا گذشته از بیتی که متن نیساری علاوه دارد) سخن گفتن دربارهٔ ساختار غزل قدری دشوار است، اما این نگارنده درست‌تر آن می‌بیند که بنای کار شرح و تحلیل را از حیث کمیت ابیات بر قزوینی بگذارد. البته ترتیب ابیات در پنج بیت اول (که بیان روایی دارد) در خانلری و قزوینی یکسان است، و به گمانم همین ترتیب مرجّح بر نیساری باشد که مثلاً بلافاصله بعد از «تماشا می‌کرد» و بدون مقدمه یا طرح سؤال، دارد: گفت آن یار...، و در عوض، بیت حاوی سؤال «به تو کی داد حکیم» را در ردیف ۸ قرار داده و شعر را در حقیقت گنگ کرده و به هم ریخته است. این در حالی است که نیازی نبود که ترتیب به این خوبی در پنج بیت نخست را مختل و به اصطلاح انگشت در چشم معنی در آن روایتِ به هم پیوسته کنند. اما به طور کلی در این‌که دو بیت قزوینی را اصیل دانسته‌اند حق را باید به ایشان داد.

و اما پرسشی که از دید من مهم است و باید در ساختار کلیِ شعر فکری برایش کرد این است: سخن پیر مغان چه مقدار است و در کجا پایان می‌گیرد؟

پیشینهٔ پیر مغان در اشعار حافظ نشان می‌دهد که او هیچگاه موجود پرحرفی نیست و معمولاً کوتاه سخن می‌گوید و به خیرالکلام اکتفا می‌کند، جز در یک مورد (تا آنجا که من به یاد دارم) و آن در غزل مدح‌آمیز ۴۱۳ است: درِ سرای مغان رُفته بود و آب زده... که این پیر، ظاهراً به گونه‌ای استثنایی، مدح پادشاه می‌گوید (مدح شاه یحیی) و مخاطب را به مشاهدهٔ شکوه و جلال وی فرامی‌خواند و فی‌الجمله چند بیت حرف می‌زند. اما این را باید از این حیث استثنا دانست، زیرا شعر مدحی اساساً جای اطناب و آب و تاب دادن است، درحالی‌که در شعر سمبولیک معمولاً سخن بر مدار ایجاز و فشردگی می‌گردد، مثل غزل حاضر، که دارای بافتی فشرده است. بنابراین بعید می‌دانم که در اینجا پیر در برابر پرسش کوتاه شاعر چیزی بجز پاسخی موجز (در حدود «آن روز که این...») گفته باشد. بنابراین می‌توان ابیات پس از آن را نوعی حاشیه‌پردازی و توسّع‌بخشی از سوی خود شاعر در حول و حوش موضوع تلقی کرد. اگر

این را نپذیریم، در حکم این است که بگوییم چنین پیر موقر، متین و کم‌حرفی در برابر یک پرسش مختصر و مشخص شاعر، علاوه بر پاسخ در مورد زمان اعطای جام جم، به بیان چیزهایی که از او پرسیده نشده نیز پرداخته است؛ آیا شما ـ خوانندهٔ گرامی ـ این را روا می‌دانید؟ مخالفان این نظر ممکن است به فعل «گفت» در باب «آن یار» و یا «گفتمش» و «گفت» در مقطع استناد کنند، اما باید یادآور شوم که این گونه افعال ناقل در غزل پارسی در بسیاری موارد وضع مشخص یا دلالت دقیق ندارند و اغلب برای بازگوییِ آنچه خود شاعر در ضمیر دارد، و یا در اشاره به اشخاص نامشخص، به کار می‌روند. به عبارت دیگر، شاعر در هر جایی ممکن است با بهره‌گیری از این گونه افعال از قول یک متکلم یا مخاطب فرضی و نامعیّن، حرف خود را بزند، و ساختار ویژهٔ شعر پارسی هم این امکان را در اختیار او می‌گذارد. به همین دلایل است که گمان نمی‌کنم ابیات آغازیده با «بیدلی در» و «این همه شعبدهٔ» (در قزوینی) و «گفت آن یار» و «فیض روح‌القدس» (در هردو طبع) مقول قول پیر مغان باشد، به‌ویژه که بیت آخر چنان است که گویی با مخاطبی نامعلوم سخن می‌گوید که هرکه باشد مسلماً پیر مغان نیست و ظاهراً نوعی حسب حال شاعر با دل خویش است، همچنان که شعر با چنین حسب حالی آغاز گردید. این را هم ممکن است بگویند که پیر پس از بیت ۵ نیز مشغول توضیح و تفسیر کردن موضوع مورد سؤال شاعر بوده است، اما پاسخ بنده، گذشته از کم‌حرف بودن پیر، این خواهد بود که: مگر نه این‌که توضیح و تفسیر قاعدتاً باید به زبانی ساده و سر راست باشد؟ چگونه می‌توان بر این ابیات فشرده و این بیان نمادین و پارادوکسی، نام تفسیر و توضیح گذارد؟ به این نیز لابد توجه داریم که این پیر، به جای هر گونه حرف و بحثی، با حرکات و سکنات گویای خود و با سکوت در کار نگریستن است، و باز به جای نطق و خطابه‌خوانی می‌کوشد تا حقایق را بیشتر به رأی‌العین نشان دهد تا آنها را شرح کند. حال اگر او بیاید و این همه حرف بزند، در حقیقت اجر و ارج آن سخن موجز اولیهٔ خود را هم باطل کرده است.

در هر حال، تصوّر می‌کنم که شعر را به دو پارهٔ مشخص می‌توان بخش کرد: یکی همان پنج بیتِ مورد توافق هردو چاپ با روال رواییِ منظم و بدون گسل و گسست؛ و دیگر ابیات بعدی (خواه سه بیت در خانلری و خواه پنج بیت در قزوینی) که بسط و توسّعی است از سوی خود شاعر در جهات و جوانب موضوع، به‌ویژه آن مشکل یا سرّ عشق، منشاءِ آن، آنچه از خزانهٔ غیب به قلب پاک عاشق می‌رسد تا از آن، حظیرهٔ

قدس و عرش اکبری در وجود آدمی ساخته شود. بدین سان است که یکی از برترین نمونه‌های شعر نمادگرای عرفانی در تاریخ سخن پارسی پدید می‌آید، اثری که اغلب یکی از چند شعر عرشی خواجه خوانده شده است.

این شعر از نظرگاه بیان و عنصر تصویر و تجسیم نیز برای خود آیتی و حکایتی است. از آنجا که قصد شاعر در درجهٔ نخست بیان رویارویی یا تناظر انسان با کلّ دایرهٔ هستی، یا چنان که ذکر شد عالم صغیر و کبیر و نسبت و ارتباط این دو با یکدیگر از دید عارفانه است، جنبهٔ تصویری شعر عمدتاً بر حول آن چیزی است که می‌توان به نوعی حرکت و بازی دوایر کوچک و بزرگ در درون یکدیگر تعبیر کرد، چیزی چون امواج آب که به دنبال وزش باد یا افتادن شیئی پدید می‌آید، بدین سان که هر موج ابتدا کوچک و محاط در دوایر بزرگتر است ولی به نوبهٔ خود به دایرهٔ بزرگ و محیط بر دوایر دیگر بدل می‌شود. نگاهی به دل، جام جم، گوهر، صدف، دریا (به صورت دایره‌ای فراگیرندهٔ کرهٔ زمین در نظر قدما) قدح گردان و گنبد آسمان، همگی مؤید اختیار این شیوهٔ تجسّم از جانب شاعر است و تناسبی کامل از این حیث میان محتوی و شکل شعر بر قرار است. شاید بتوان گفت که دار حلاج و آن زنجیر زلف نیز، به دلیل وجود حلقهٔ طناب و حلقه‌های زنجیر، خالی از دایره گونگی نیستند. به هر حال تصاویر در بخش نخست و روایتِ به هم پیوستهٔ آن عموماً مدوّرند. به هر حال وقتی از گوهری ظاهراً کوچک (دل) سخن می‌گوید که محاط در صدف است ولی بلافاصله آن را بیرون از دایرهٔ کون و مکان می‌خواند، نمی‌توان تعمّد شاعر را در تجسّم موضوع به صورت بازی دوایر محیطی و محاطی در مورد امواجْ نادیده گرفت یا آن را مثلاً حمل بر صِرف تصادف کرد. در هر حال، شعر عبارت است از یک پارادوکس: همه‌چیز آن، هم به غایت کوچک است و هم بی‌نهایت بزرگ؛ هم بس نزدیک است و هم سخت دور. همه‌چیز در درون نقطه یا دایره‌ای خُرد به نام دل است اما صاحب آن در طلب آن یا چشم به دایرهٔ بزرگ افلاک در بالا و یا به دریاهای فراخ در پایین می‌دوزد. آری، آدمی دایم در حال این سیر و صیرورت است، در جریانی مداوم از کوچک و بزرگ و دور و نزدیک شدن، و در قبض و بسط یافتن و باز و بسته شدن. به‌راستی چه چیزی این محتوی را جز در شکل همین حرکت دوایر امواج می‌تواند بپروراند؟

۱۳۷

۱ به سرّ جام جم آنگه نظر توانی کرد
که خاک میکده کُحْل بَصَر توانی کرد

۲ مباش بی‌می و مطرب، که زیر طاق سپهر
به این ترانه غم از دل به در توانی کرد

۳ گل مراد تو آنگه نقاب بُگْشاید
که خدمتش چو نسیم سحر توانی کرد

۴ به عزم مرحلهٔ عشقْ پیش نِه قدمی
که سودها کنی ار این سفر توانی کرد

۵ بیا، که چارهٔ ذوق حضور و نظم امور
به فیض بخشش اهل نظر توانی کرد

۶ جمال یار ندارد نقاب و پرده، ولی
غبار ره بنشان تا نظر توانی کرد

۷ تو کز سرای طبیعت نمی‌روی بیرون
کجا به کوی طریقت گذر توانی کرد؟

۸ گدایی درِ میخانه طُرفه اِکسیریست
گر این عمل بکنی، خاکْ زر توانی کرد

۹ دلا، ز نور ریاضت گر آگهی یابی
چو شمع، خنده‌زنان ترک سر توانی کرد

۱۰ ولی تو تا لب معشوق و جام مَی خواهی
طمع مدار که کاری دگر توانی کرد

۱۱ گر این نصیحت شاهانه بشنوی، حافظ
به شاهراه حقیقت سفر توانی کرد

۱. جام جم: یا جام کیخسرو را پیشتر برترین نماد در معنای دل‌آگاهی و احاطهٔ نظر و بصیرت آدمی بر تمامت عالم هستی خواندیم. این آگاهی و بصیرت قلبی نیز جز از این طریق که انسان با نهایت فروتنی و خاکساری سر بر آستان عشق فرود آرد و خاک

این درگاه را سرمهٔ چشم خویش سازد دست نخواهد داد. (نک. ح ۴۸/۵.)

کُحل: سرمه (نک. ح ۲/۷.)

۲. می و مطرب: دو نماد آشنای شعر عارفانه و قلندرانهٔ پارسی است، که فراوان هم با هم ذکر می‌شوند، و دلیل این همراهی نیز این است که «می» با دلالتی که بر کلّ عوالم و احوال عشق و سرمستی دارد با «مطرب» که حاوی تمامی اشارات و پیامهای برانگیزنده و به وجد آورندهٔ آدمی همچون نوای دل‌انگیز ساز آفرینش است در هم آمیزد، چنان که با پیوند این دو نماد با همدیگر، دیگر هیچ معنی یا حقیقت مهمی نیست که بیرون از این مفهوم جامع و شاملِ معرفتی باشد. آنگاه که این دو گوهر ارجمند در وجود آدمی باشد، دیگر جایی برای غمهای معمول و معتاد بشری باقی نمی‌ماند. از همین روی است که شاعر زمین را در زیر طارم آسمان به سرسرای طربخانه‌ای مانند می‌کند که در آن بادهٔ عشق در گردش و مطرب حقیقت در نواختن است. پیشتر نیز پیر مغان را به دلیل باده سرخوش و دلشاد دیدیم. (۱۳۶/۴)

طاق: پارسی معرّب (جوالیقی، المعرّب ۲۲۹) پهلوی تاک tāk (شاخه، پیچک، خط باریک منحنی، آنچه خمیده باشد از بناها) نیز نوعی از جامه و چادر، و چادر سبز، جمع: طاقات و طِیقان؛ منتهی‌الارب. (معین، حاشیهٔ برهان) خمیدگی در نقش و نگار زیورهای عمارات و مجازاً خمیدگی ابرو و محراب و کمان (دهخدا) طاق سپهر: اضافهٔ تشبیهی؛ آسمان را به دلیل شکل آن، که چون طاقِ گِرد یا ضربی است، طاق (یا سقف) خوانده‌اند، و واژهٔ «آسمانه» به معنی طاق یا سقف نیز از همین روی است. «طاق» را به واژه‌های بسیار دیگری اضافه کرده‌اند و ترکیباتی ساخته‌اند که جملگی دلالت بر آسمان یا سپهر، فلک و دیگر معادلهای آن (البته هر ترکیبی به اعتبار خاص خود) دارند. برخی از آنها: طاق آبفام، ـ آبگون، ـ ازرق، ـ بازیچه، ـ چنبری، ـ رنگین، ـ مینا یا مینایی، ـ نیلوفر یا نیلوفری (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۴۸۵)

۳. نقاب: برای گل سرخ، چند بار در شعر خواجه آمده و استعاره از حالت غنچگی و فروبستگی آن است، و نقاب گشودنْ استعاره از شکفتگی.

خدمت: و خدمت کردن در مورد گل به گمان این نگارنده به معنای پرورش دادن و تیمار کردن و رسیدگی به گل و گیاه است، همچنان که یکی از معانی مذکور برای «خدمت» پرستاری و تیمار کردن است. (در مورد این معنی، نک. دهخدا، ذیل همین واژه.) بنابراین بعید می‌دانم «خدمت کردن» در بیت حافظ به معنای عادی لفظ باشد چنان که برخی ذکر کرده‌اند، یعنی به خدمت گل رفتن.

۴. قدم عشق: در برابر قدم مسافت است، چیزی چون قدم صدق و اخلاص، همّت بستن است در طلب مطلوب، چشم فروبستن است از دنیا و مافیها و پس پشت نهادن دنیا و عقبی در هوا و ولای منظور. بایزید بسطامی این قدم را به کوتاهترین و گویاترین بیان بازمی‌گوید: «از بویزید (رض) روایت آرند که گفت: روش بر درویش نشان غفلت بوَد، که هرچه هست خود اندر دو قدم حاصل آید که یکی بر نصیبهای خود نهد و یکی بر فرمانهاءِ حق. این یک قدم را بردارد و آن دیگر را بر جای بدارد [...] و قرب وی مسافتی نباشد.» (کشف‌المحجوب ۴۵۷)

۵. ذوق: به دست دادن معنایی عام و جامع برای آن، اگر ناشدنی نباشد، بی‌گمان دشوار است. معانی معنوی و مجرّد آن خود نشأت یافته از معنای محسوس آن یعنی چشیدن و چاشنی گرفتن از هر چیز است، و آنگاه که این چشش جنبهٔ معنوی به خود می‌گیرد معانیی چون بسیاریِ شادی و شعف، تمایل فطری و خُلقی به چیزی (همچون ذوق شعر و هنر) قوهٔ تمییز زیبایی و زشتی، مَیل و خواهش، قریحه و طبع و نظایر اینها می‌یابد. (با بهره‌گیری از دهخدا) شاید بتوان گفت که ذوق عبارت است از عاطفه‌ای مرکّب از کشش و گرایشی برخاسته از طبع، سرشت و روحیهٔ شخص نسبت به هر چیز، از مادّی و معنوی، همراه با گزینش آنچه در نظر او خوبتر، زیباتر، ارزشمندتر و لذّتبخش‌تر است. این کشش از ادنیٰ درجه یعنی امور و امیال جسمانی و غریزی تا اعلیٰ درجه یعنی گرایشهای قلبی، روحی و روحانی، که طبعاً پیچیده‌ترند، مصداق دارد. هم از این روست که طیفی وسیع از تمایل و تمییز در اموری چون خورد و خوراک، طلب جنسی، اختیار اشیا، گزینش همسر و معاشر، بوی خوش تا کسب لذت از هنر، ادراک امور معنوی و معرفتی و دیگر غایات والا و... همگی داخل در مفهوم ذوق است. و اما ذوق در عالم تصوف و عرفان هم (که از «ذوق حضور» برمی‌آید که همین مورد نظر شاعر بوده است) مفهوم و مدلول خاص خود را دارد. قشیری: «و از آن [الفاظ صوفیه] ذوق و شرب است. و این عبارتی بوَد از آنک ایشان یابند از ثمرات تجلّی و نتیجَهاءِ کشف و پیدا آمدن واردهای بدیهی، و اول این ذوق بوَد، پس شرب، و پس سیری. صفاءِ معاملت ایشان واجب کند ایشان را چشیدن معانی و وفاءِ منازلات ایشان شربْ واجب کند و دوام مواصلاتْ سیری واجب کند. خداوندِ ذوقْ متساکِر [= خود را به مستی زننده] بوَد، خداوندِ شربْ سَکران [= مست] بوَد، و خداوندِ سیری صاحی [= هشیار] بوَد.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۱۴) عبّادی: «بدان که ابتدای محبت حالّ [= وارد شونده] را ذوق گویند، و ذوق،

ادراک لذّتی ضعیف است یا نَیل الهامی خَفی. تا مادام در ابتداست و رونده در وی متقلّب [= تغییر یابنده] و متردّد [= در تردید ـ م] است ذوق گویند، و احوال صوفیان به ذوق حاصل آید، نه به علم که دانستنِ داروست و ذوق چشیدن داروی، و اطلاع بر حقیقت طعم و ماهیت داروی به ذوق حاصل آید.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۲۰۱) بنابراین، «شرب» از نظر او مقابل «ذوق» و عبارت است از «تواتر فتوح و واردات غیبی». (همان ۲۰۲)

مولانا غزلی دارد که می توان آن را «ذوقیّه» نامید:

دروازهٔ هستی را جز ذوق مدان، ای جان

این نکتهٔ شیرین را در جان بنشان، ای جان

زیرا عَرَض و جوهر از ذوق برآرد سر

ذوق پدر و مادر کردت مهمان، ای جان

هرجا که بود ذوقی، ز آسیب دو جفت آید

زان یک شدن دو تن، ذوق است نشان، ای جان...

ذوقی که ز خلق آید، زو هستی تن زاید

ذوقی که ز حق آید، زاید دل و جان، ای جان

آمیخته با شاهد، هم عاشق و هم زاهد

وز ذوق نمی‌گنجد در کون و مکان، ای جان...

در کنج عزبخانه، حوریِّ چو دُردانه

دور از لب بیگانه، خفته‌ست ستان، ای جان

صد عشق همی بازد، صد شیوه همی سازد

آن لحظه که می‌یازد، بوسه بستان، ای جان

(نک. کلیات ۴، ۱۴۹ـ۱۵۰)

در این شعر، هم از ذوق به امور حسّی سخن گفته و هم نسبت به عوالم معنی و عقل. همچنین در ابیاتی دیگر از این شعر، ذوق را به جانوران نیز تعمیم می‌دهد، چون ماهی به هنگام خوردن طعمه یا گرگ در فریفتن شبان و گرفتن گوسفندی خاص از میان گوسفندان فراوان. آنگاه موجود فاقد ذوق را «مُعجِب بی‌بهره» و حیوانی می‌داند که قدر آب حیوان را نمی‌شناسد، و می‌گوید: حتی ذرات نیز چنین موجودی را تمسخر می‌کنند:

خـــنبک زده هـــر ذرّه، بـــر مـــعجب بـــی‌بهره
کـــاب حـــیوان را کَـــی دانـد حـیوان، ای جـان؟

و اما از اهل ذوق هم چنین تعریفی به دست داده شده است: کسی که تجلیات وی از مقام روح و قلب به مقام نفس و قوای او نازل شود و چنان شود که آنها را به حس دریابد و با ذوق درک کند و از بشره و سیمای او ظاهر باشد. تعریفات جرجانی ۳۳. اهل ذوق ظاهراً به کسانی اطلاق می‌کنند که حقایق را با ذوق خود دریابند، نه از راه علوم کسبی و بحث و جدال عالمانه و مطالعهٔ کتب و آثار اهـل عـلم. (گـوهرین، شرح اصطلاحات تصوف ۲، ۱۹۰)

حافظ در اینجا بر آن است که حضور و جمعیت دل و به کام بودن امور و احوال درونی بر اثر فیض وجود و نَفَس و همت صدق صاحبدلان دست می‌دهد. سخن او ظاهراً بر این اعتقاد عرفا مبتنی است که نفْسِ وجود اهل نظر و نَفَس پاک آنان دارای تأثیر و ساری و جاری در امور و احوال عالم و عالمیان است و چـه بسا بـر اشـیا و احوالی اثر بگذارد که در ظاهر نتوان ارتباط مشخصی را میان آنها و این صـاحبدلان یافت.

همچنین با توجه به آمدن واژه‌های «ذوق» و «نظم» در کنار یکدیگر، شاید شـاعر می‌خواسته ایهامی هم به نظم یا شعر او، که خود نشأت یافته از ذوق است، در بر داشته باشد، و آن را نیز از پرتو وجود اهل نظر بداند.

۶. غبار ره: «غبار: حجابی را گویند از آرزوی نفْس و مقتضیات هوا و هوس کـه پیش راه سالک آید.» (مرآت عشاق، نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۲۱۷) غـبار ره: نمادی است از هرآنچه مربوط به زندگی در عالم محسوس و مادّی است که به باور عرفا چون غباری بر آیینهٔ دل یا وجود آدمی می‌نشیند و مانع می‌آید تا پرتو حق بر آن بتابد. تمامت کوشش اهل طریقت نیز در حقیقت برای ستردن همین غبار نسیان از دل آدمی است.

بیت حاوی همان ایده‌ای است که در شعر عارفانه فراوان آمـده است، چـنان کـه هاتف اصفهانی هم در ترجیع معروفش می‌گوید:

یـار، بـی‌پرده از در و دیـوار   در تجلّیست، یا اولی‌الابصار

اما پیداست که هر دلی پذیرای این تجلّی نیست، و برای دریافت آن باید بـه ایـن سخن حافظ نیز عمل کرد:

روی جـانان طـلبی، آیـنه را قـابل سـاز   ورنه هرگز گُل و نسرین ندمد زاهن و روی

نیز فرمود:

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست
تو خود حجاب خودی، حافظ، از میان برخیز

۷. طبیعت: در اینجا مفهومی وسیعتر از آن دارد که در عرف استعمال رایج است، زیرا شامل هرآنچه مربوط به عالم اجسام یا هستی عنصری است می‌شود و کل جهان هستی یا عالم کون و فساد را در بر می‌گیرد. انسان و وجود مادّی و خاکی او، که ناشی از ترکیب اخلاط چهارگانه است، با تمامی شهوات و غرایز و اغراض اینجهانی او نیز داخل در این مقوله است. سرای طبیعت را می‌توان عالم مُلک (در برابر ملکوت) عالم حس، عالم ماده، عالم عنصری، دار تزاحم (از آن روی که بنیادش بر اضداد و تضاد و تصادم است) عالم طبایع و امثال اینها نیز خواند. سنایی در «سیرالعباد» دربارهٔ فلک زهره (که آن را جای طبایعیان می‌داند):

مردمان دیدم اندرو بسیار — چشمهاشان دو، قبله‌هاشان چار
همه در بند آخشیج و طِباع — عادت طبعشان چو طبع سِباع
همه در بند چار چنگ‌انگیز — همه را قبله چار، رنگ‌آمیز
بر فساد و عناد و شر مجبول — دیده‌هاشان تباه و دین مجعول

(مثنویها ۲۰۵ـ۲۰۶)

نیز در «طریق‌التحقیق»:

تا ز آلایش طبیعی، پاک — نشوی، کی شوی تو بر افلاک؟

(همان ۱۱۷)

حافظ در بیتی دیگر نیز به نکوهش زندگی بر وفق طبیعت می‌پردازد:

پاک و صافی شو و از چاه طبیعت به در آی
که صفایی ندهد آب تراب‌آلوده

۸. اِکسیر: از عربی الاِکسیر (معین، حاشیهٔ برهان) از یونانی xerion به معنای پودر زخم و xeros پودر خشک‌کنندهٔ زخم (*Webster's Third New International Dictionary*) آلمانی Elixier انگلیسی elixiar و elixir، لاتینی elixir (حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «اکسیر») خوارزمی: اکسیر دوایی است که اگر فلز مذاب در آن پخته شود آن فلز به زر یا سیم تبدیل می‌شود یا آن‌که رنگ فلز را به زردی یا سفیدی تبدیل می‌کند. (مفاتیح‌العلوم، متن عربی ۱۵۰) «کیمیا» نام این صنعت است. (همان ۱۴۶) علمای شیمی و کیمیاگران عقیده داشتند تمام فلزات از یک نوع اجزا تشکیل شده و

منشاءِ اختلاف بین آنها اختلافی است که در کمیت و مقدار این اجزا موجود است، و بنابراین اگر اجزای فلزی را از هم تجزیه کنیم و بعد آن اجزا را بتوانیم به قدر مناسبی با هم ترکیب کنیم، هر فلزی را که بخواهیم، اگرچه طلا باشد، می‌توانیم بسازیم. علمای شیمی اسلامی برای به دست آوردن اکسیر اعظم یا حَجَر فلاسفه تلاشهای بسیار کردند، اما با این‌که موفق به یافتن آن نشدند، تلاشهایشان سبب پیشرفت دانش شیمی شد. (زاوش، کانی‌شناسی در ایران قدیم ۵۶) بعدها چنین پنداشتند که اکسیر، همچنان که در فلزات اثر می‌کند، سبب درازی عمر نیز می‌گردد. لفظ اِلِکسیر (eleksir) و الفاظ مشابه آن، که هم امروز بسیاری شربتهای مقوّی را بدان می‌خوانند، ناشی از همین است. اکسیر از طریق آثار عربی (خصوصاً آثار ابن‌سینا) وارد اروپای دورهٔ سْکولاستیک گردید. (مصاحب) و اما عرفای اسلامی از تجربهٔ ناموفق کیمیاگران در ساختن اکسیر بهره‌ای دیگرگون گرفتند، بدین سان که به جای کیمیا، که صرفاً به انگیزهٔ مادّی صورت می‌گرفت، عشق و محبت را کیمیا یا اکسیر خواندند، از آن روی که خاکی حقیر به نام آدمی را به مرتبهٔ خداگونگی می‌رساند و روح و قلب او را دگرگون می‌کند؛ سعدی:

گویند: روی سرخ تو، سعدی، چه زرد کرد؟
اکسیر عشق بر مسم افتاد و زر شدم
(غ ۳۷۴)

در بیت متن نیز خواجه درست همین معنی را به مدد نماد «میخانه» بیان داشته، چنان که در جایی دیگر می‌گوید:

دست از مس وجود چو مردان ره بشوی
تا کیمیای عشق بیابی و زر شوی

البته در متون خاص تصوف، پیر و مرشد را هم اکسیر یا اکسیر اعظم خوانده‌اند. (نیز نک. «کیمیا» در: ح ۵/۱۰.)

عمل (کردن): در اینجا دارای معنایی خاص است که عبارت است از تأثیر و تأثّر و فعل و انفعال، مثل تأثیر یا عمل یک مادّه بر مادّهٔ دیگر و تغییر دادن آن مثلاً در کیمیا یا شیمی. این معنی را فرهنگها یا ندارند و یا چنان که باید توضیح نکرده‌اند، مثلاً در معین فقط آمده: عمل کیمیاگران. در دهخدا هم در ذیل «عمل» و در یکی از مدخلهای فرعی، تنها «اثر کردن» ذکر شده با مثال اثر کردن مسهل در معده. سلطان ولد: «عمل تغییر دادن است از حال به حال، همچنان که نطفه و منی در رحم مادر از حال به حال

می‌گردد و مُضغه و عُلقه می‌شود تا آنگاه که نقش و صورت آدمی می‌شود و جان می‌پذیرد و می‌زاید و بزرگ می‌شود. آن زیاده شدن و تغییر از حال به حالْ عمل باشد و عروج.» (معارف ۵ـ۶) «پس حقیقت عمل آن است که دم به دم تو از حال به حال گردی و ترقی کنی، چنان که کیمیا را چون بر سر مس ریزی، آن زر شدن او عمل باشد.» (همان ۷) ملاحظه می‌کنیم که معنایی است خاص، به‌ویژه که در آن، شرط عروج و ترقی را در این فعل و انفعال لحاظ کرده‌اند، چون عمل کیمیا، و یا تافتن اشعهٔ خورشید بر سنگ و پدید آمدن احجار کریمه، که با ارتقا همراه است. حافظ «عمل» را در جاهای دیگر هم دقیقاً به همین معنی به کار برده است:

طالب لعل و گهر نیست، وگرنه خورشید　　　همچنان در عمل معدن و کان است که بود

حافظ، غبار فقر و قناعت ز رخ مشوی　　　کاین خاک بهتر از عمل کیمیاگری

گدایی یا فقر به مفهوم عارفانهٔ آن (نک. ح ۴۰/۱۰) آنگاه که با «میخانه» و نظایر آن درمی‌آمیزد، به معنای بی‌نیازی از دنیا و مافیها و نیاز بردن به عشقی است که کیمیای وجود و مایهٔ دگرگونی و فرارَوی از عالم و آدم است، و همین «گدای میکده» است که به هنگام شور سرمستی «ناز بر فلک و حکم بر ستاره» می‌کند. (۳۴۲/۶)

۹. ریاضت: خواجه عبدالله: «ریاضت نرم کردن است، و آن را سه رکن است: ریاضت افعال به حفظ، و ریاضت اقوال به ضبط، و ریاضت اخلاق به رفق.» (صد میدان ۲۳) غزالی آن را کاری خطیر و در عین حال ظریف می‌داند: «بدان که ریاضت کاری دشخوار است و جان کندن است، و لکن اگر طبیب استاد بود و راه فرا داروی لطیف داند بسیار آسانتر گردد.» (کیمیا ۲، ۱۷) او زیرمجموعه‌های طبیعت و اسارت و احتجاب در هرکدام را به دقت مورد بحث قرار می‌دهد، از شهوت شکم و فرج، زبان و کلام، خشم و حِقد و حسد، حُبّ دنیا، بخل و حرص، حبّ جاه و حشمت، ریا و نفاق، کبر و خودبینی، غفلت و ضلالت. او در هریک از اینها راه علاج را هم به دست می‌دهد، و بحث او در مجموع یکی از مفصلترین سخنان در باب ریاضت است. (همان، تمامی «رکن سوم در مهلکات» ۳ـ۳۱۳) عبّادی جهاد را بر دو نوع ظاهر (معمولی) و باطن (جهاد یا ریاضت نفس) می‌داند و با تأکید بیشتر بر این‌یک می‌گوید: «و این جهاد با این نفس، واجب حال هر رونده است و درین مجاهدتْ نفْس امّاره را اسیر کردن و در زیر پای ریاضتْ وی را حَمول و ذَلول [= بردبار و رام ـ م] گردانیدن تا مگر مرتاض [= ریاضت‌یافته ـ م] و مهذّب شود و از گمان به یقین و از طبع به شرع گراید.» (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۵۶) شیخ اشراق بر آن است که گرسنگی و

نخفتن دارای منشاءِ الهی است، به استناد: هُوَ یُطْعِمُ و لایُطْعَمُ (انعام ۱۴) و لاتَأْخُذُهُ سِنَةٌ و لا نَومٌ (بقرة ۲۵۵) «و نیز شهوت و غضب از جملهٔ صفات بهائم است، پس چون از این صفت دورتر شوند علم و شوق زیادت‌تر گردد.» (مجموعهٔ آثار فارسی ۳۹۷) فروزانفر: «ریاضت: رام کردن و پرورش ستور و در اصطلاح اطبا حرکات بدنی به اندازه‌ای که به تعب و ماندگی گراید. و نزد صوفیه از اَغراض نفسانی اِعراض کردن؛ و بعضی آن را عبارت از تهذیب اخلاق دانسته‌اند و برخی گفته‌اند که ملازمت نماز و روزه و مراقبت اوقات روز و شب است از هرچه موجب گناه و ملامت باشد به همراه دوری از صحبت خلق، و می‌توان ریاضت را این گونه هم تعریف نمود: مجموع اعمال و تُروکی که سالک به دستور پیر و مرشد انجام می‌دهد، و در اصطلاح راهبان، خلوت چندروزه که در آن به عبادت خاص قیام می‌کنند. تعریفات جرجانی، کشاف اصطلاحات الفنون، محیط‌المحیط در ذیل «ریاضت» (شرح مثنوی ۱، ۲۰۴) به نظر برتلس، ریاضت و رهبانیت مرام اسلام نیست، و به نظر می‌رسد آن جنبه از تصوّف که به ریاضت و رهبانیت مربوط است از جایی بیرون اسلام وارد تصوّف اسلامی شده است. آنان که به تأثیر ادیان و آیینهای غیراسلامی بر تصوف اسلامی باور دارند، منشاءِ ریاضت را بیش از همه در آیین بودا و در وهلهٔ بعد کیش نصاریٰ دانسته‌اند. منقول است از ابوالحسن خرقانی که: «شیخ مرید را پرسید که: هرگز زهر خورده‌ای؟ گفت: نی، هرکه زهر خورَد بمیرد. گفت: پس تو هرگز حلال نخورده باشی، که هرکه نان خورَد چنان نداند که زهر می‌خورد حلال نخورده باشد.» برتلس در این سخن افراط در محرومیت (ریاضت) می‌بیند، و از همین جاست که این ریاضت را دارای اصل اسلامی نمی‌داند.

به گمان این نگارنده، تعمیم هر چیزی در این مورد به تمامی فِرق و نِحل تصوف، چه به نفی و چه اثبات، ممکن است به دور از واقع حال آنان باشد، زیرا در برابر برخی از متصوفهٔ ریاضت‌طلب چون خرقانی و ابن‌خفیف، کسانی هم بوده‌اند که معتقد به ریاضت تا سرحد تخریب جسم و آسیب به قوای حیاتی سالک نبوده‌اند. مثلاً از این گروه می‌توان ابوسعید ابوالخیر و احمد جام را نام برد که، اگر هم گاهی در اقوالشان از ریاضت سخن گفته‌اند، در عمل چندان بدان باورمند نبوده‌اند. به‌ویژه ابوسعید، که شرح طول و عرض مطبخ او و خوانهای پر و پیمانی که پیش مریدان می‌نهاد به نقل از مأثورات و اقوال وی معروف است، و هرگز دوست نمی‌داشت کسی صوفیان را گرسنه، با جامهٔ ژنده و با هیأتی بشولیده ببیند، اگرچه عرفای ما اغلب در ترک لذت،

لذّتی برتر از خود آن می‌یافته‌اند؛ به قول سعدی:

اگر لذّت ترک لذّت بدانی   دگر شهوت نفس لذّت نخوانی
(غ ۵۷، بخش مواعظ)

اما مولانا اساساً منکر آن است که در فرقهٔ او چیزی به نام ریاضت هست:

ریاضت نیست پیش ما، همه لطف است و بخشایش
همه مهر است و دلداری، همه عیش است و آسایش
(کلیات ۳، ۸۷)

خندهٔ شمع: قزوینی: «مکرر حافظ (و لابد شعراءِ دیگر نیز) او [= شمع] را به خنده وصف کرده‌اند، ولی درست نفهمیدم که مرادشان از خندهٔ شمع چه بوده است...» (یادداشتها۳، ۱۷۳) در خصوص خندهٔ شمع، فرهنگها مطلب مهمی به دست نمی‌دهند. مثلا: خندهٔ شمع: کنایه از افروختن شمع (آنندراج) خرّمشاهی وجه شبه میان خندهٔ انسان و شعلهٔ شمع را باریک و بغرنج می‌داند و آن را به روشنی چهره به هنگام خندیدن و یا حرکت شعلهٔ آن به همراه نسیم و شباهت آن به خندهٔ دندان‌نمای آدمی تعبیر می‌کند. (حافظنامه ۱، ۶۵۰) اما به گمان این نگارنده، اگرچه نمی‌توان این گونه تعابیر ذوقی را یکسره نادرست خواند، لیکن بیشترین شباهت خندهٔ شمع به آدمی در پیدایی زبانِ آدمی به هنگام قهقهه یا خندهٔ فراخ است، یعنی خندهٔ زبان‌نما. شواهد خندهٔ شمع (که ایشان نیز در همان‌جا نمونه‌هایی از آن ارائه کرده‌اند) فراوان و کهن است. مثلاً نظامی بارها دارد، همچون وصف جان دادن اسکندر:

بخندید و در خنده چون شمع مرد   بدان کس که جان داد، جان را سپرد
(اقبالنامه ۲۵۸)

بی‌طرب، این خندهٔ چون شمع چیست؟   بس، که برین خنده بباید گریست
(مخزن ۱۵۹)

عطار (که در دیوانش هم بارها دارد):

شمعی که به یک دو شب فرومی‌گذرد   گه سوخته، گه کشته به کو می‌گذرد
در خندهٔ بی‌فایدهٔ او منگر   بنگر چه بلا بر سر او می‌گذرد
(مختارنامه ۲۳۳)

هم او، خنده و گریهٔ شمع با هم:

امشب به صفتْ شمع دلفروزم من   می‌گریم و می‌خندم و می‌سوزم من
(همان ۲۷۷)

هم او، ولی این بار ابتدا خنده و آنگاه گریه:

شمع است که همچو سرکشی می‌خندد — وز بی‌خبری در آتشی می‌خندد
پس می‌گرید جملهٔ شب در غم صبح — بر گریهٔ او صبح خوشی می‌خندد
(همان ۲۳۳)

سلمان، فقط خنده:

برخلاف جام می کو جان به تلخی می‌دهد
جان شیرین داده‌ام چون شمع و خندان بوده‌ام
(دیوان ۲۳۱)

و از معاصران ما، رهی معیری، به همین‌سان:

چو شمع و گل، شب و روزت به خنده می‌گذرد
تو گریهٔ سحر و آه شب چه می‌دانی؟
(سایهٔ عمر ۸۷)

نور ریاضت: قزوینی: نور هدایت؛ خانلری اقدم نسخ را اختیار کرده. نیساری هم «ریاضت» ضبط کرده، و نسخه‌بدل‌های ایشان گویای متأخر بودن «هدایت» است. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۴۹۱.) اما «ریاضت» به لحاظ محتوایی خالی از مشکل نیست. یکی این‌که «نور هدایت» را فراوان در متون شعری، دینی، عرفانی و غیره دیده‌ایم، ولی «نور ریاضت» را این بنده به یاد ندارد دیده باشد. اساساً ریاضت، اگرچه ممکن است به چیزهایی چون صفا، پاکی و هدایت (که می‌توان نور به آنها نسبت داد) منجر شود، ولی خودش نوری ندارد. البته حافظ دو بار دیگر در قصیدهٔ مدح ابواسحق واژهٔ «ریاضت» را به کار برده و در یکی از این‌دو از «صفای ریاضت» سخن گفته است:

از امتحان تو ایام را غرض آن است — که از صفای ریاضت دلت نشان گیرد

اما موضوع و مورد و مصداق این‌یک به کلّی متفاوت است، زیرا غزل حاضر کاملاً عرفانی است، درحالی‌که محتوای سخن در قصیده بی‌ارتباط با ریاضت عرفانی و غرض شاعر دلداری دادن به پادشاهی است شکست خورده و این‌که آلام و مصایبی که کشیده برای او در حکم ریاضت است و دلش را صفا می‌بخشد. از همهٔ اینها گذشته، بسی بعید می‌نماید که خواجه اساساً اهل ریاضت بوده باشد. او چندان میانه‌ای با بسیاری از آموزه‌های تصوف ندارد، تا چه رسد به ریاضت آن. در هر حال، این نگارنده استعمال این واژه را قدری به دور و ناسازگار با فرهنگ یا دأب حافظ می‌داند. بعید نیز نیست که خود او آن را به «هدایت» تغییر داده باشد.

۱۰. مَی: پیداست شاعر بادهٔ انگوری را اراده کرده و زیانهای آن را و این‌که این نوع

باده، به خلاف بادهٔ عشق و معرفت، آدمی را از سیر به سوی کمال باز می‌دارد، همچنان که در اشعار او مواردی از تلقی منفی نسبت به این نوع باده وجود دارد. (دربارهٔ این‌که آیا این بیت با بیت ۲ تناقض دارد یا نه، نک. سخن پایانی.)



شمار ابیات شعر در خانلری و قزوینی یکسان است، ولی سلیم نیساری در دفتر دگرسانیها دو بیت ۵ و ۷ را اضافه بر متن دانسته است، حال آن‌که هردو بیت، هم از حیث محتوی و هم شکل و شیوه با شعر و اسلوب خواجه سازگار است. در این مورد فقط عرض می‌کنم بیت ۵ با واژهٔ «بیا» به معنای «بپذیر و با من همداستان باش» از شاخصه‌های سخن خواجه است. (نک. ح ۳۷/۱.) بیت ۷ هم با کلّ محتوای غزل و پیامهای آن، و به‌ویژه با مضمون بیت ۱۰ تناسب کامل دارد و لذا به لحاظ محتوایی و ساختاری، مشکل بتوان آنها را اضافی خواند، ضمن این‌که هردو از بهترین ابیات شعر نیز هستند.

و اما تقی پورنامداریان میان بیت ۲ (مباش بی می و...) و ۱۰ (ولی تو تا...) «تناقض معناییِ آشکار» می‌بیند و چنین حکم می‌کند: «یا می‌بایست از سر بی‌دقتی باشد یا قافیه‌اندیشی و یا از روی عمد و به منظور برآوردن مقصودی خاص»؛ و آنگاه توجیهاتی همچون: «برانگیختن توجه خواننده و حسّاس کردن او به ساختِ [ظ. ساحَتِ ـ م] دوگانهٔ هستی خویش و...» (نک. گمشدهٔ لب دریا ۲۶۲ـ ۲۶۵.) پیشتر در مباحث جلد یکم از این دفتر و در بحث از تناقضهایی از نوع «درونْشعری» که پژوهندگان به حافظ نسبت داده‌اند به آن پاسخ داده و نظر خود را بیان داشته‌ام. در اینجا هم تأکید می‌کنم: تناقض به شکل واقعی یا «معنایی» فقط هنگامی تحقق یا مصداق می‌یابد که دو گزارهٔ کاملاً صریح با همدیگر ناسازگار باشند، درحالی‌که در بیت ۲ «مَی» به صورت نماد و به شکل مثالی یا بدون تعیین و توضیح آن، یا به تعبیری دیگر به صورت معنایی شاعرانه و انشایی به کار رفته که محتمل معانی متفاوتی است، اما در بیت ۱۰ به نحوی صریحتر و با دلالت به بادهٔ معمولی یا انگوری آمده، و لذا میان این دو تناقضی که مراد جناب پورنامداریان (و دیگرانی که مثل ایشان این را تناقض خوانده‌اند) است تکوین نمی‌یابد. پیداست وقتی در بیت ۲، مَی به صورت نمادین به کار می‌رود، اگر هم صریحاً نگوییم که مراد از آن بادهٔ عشق و معرفت است، دست کم شاعر یا خوانندهٔ او می‌تواند ادعا کند که منظورش مَی عرفانی است؛ حال میان این مَی

و می انگوری چگونه می‌توان قایل به تناقض واقعی شد؟ مورد دیگر و البته گویاتر از جمع میان این دو باده، که حضرات آن را نیز تناقض انگاشته‌اند، در غزل ۴۴۴ (ای که دایم به خویش مغروری...) است، که قضا را دو بیت متناقض (به قول ایشان) فقط در فاصلهٔ دو بیت واقع شده، بدین گونه که در آنجا شاعر ابتدا می انگوری را به صراحت نکوهیده اما دو بیت بعد، البته در شکل نماد، «می» را توصیه کرده است. (نک. ح همان غزل، سخن پایانی.) در هر حال، شعر معمولاً منطق خاص خود را دارد، که چه بسا غیر از منطق به معنای مصطلح آن باشد، چنان که در این گونه موارد به نظر چنین می‌آید. پورنامداریان هم چونان فردی اهل ادب تفاوت کاربرد به صورت نماد را از استعمال لفظ در معنای حقیقی یا معمولی به خوبی می‌شناسد. بنابراین چنانچه استدلال این بنده را بپذیرند دیگر جایی برای توجیهات آنچنانی باقی نمی‌ماند. وانگهی، ایشان در کتابشان بارها از اندیشهٔ ژرف حافظ ستایش کرده‌اند؛ آیا از صاحب چنین اندیشه‌ای بعید نیست که در شعری واحد و تنها در فاصلهٔ دو و در نهایت چند بیت نتواند فکر خود را ضبط و ربط کند و مرتکب تناقض ادعایی حضرات شود؟ آیا مشکل به حقیقت از خود ما نیست که بدون التفات به قواعد و مصادیق تناقض و آنچه ذکر آن رفت، با قدری شتابزدگی چیزی را بر شاعر می‌بندیم که مرتکب نشده است؟

۱۳۸

۱ یاد باد آنکه ز ما وقت سفر یاد نکرد
به وداعی دل غمدیدهٔ ما شاد نکرد

۲ آن جوانبخت که می‌زد رقم خیر و قبول
بندهٔ پیر ندانم ز چه آزاد نکرد

۳ کاغذین جامه به خوناب بشویم، که فلک
رهنمونیم به پای علمِ داد نکرد

۴ دل به امّید صَدایی که مگر در تو رسد
ناله‌ها کرد درین کوه که فرهاد نکرد

۵ سایه تا بازگرفتی ز چمن، مرغ سحر
آشیان در شِکنِ طُرّهٔ شمشاد نکرد

۶ شاید ار پیک صبا از تو بیاموزد کار
زان که چالاکتر از این حرکت باد نکرد

۷ کِلک مَشّاطهٔ صُنعش نکشد نقش مراد
هر که اقرار بدان حسن خداداد نکرد

۸ مطربا، پرده بگردان و بزن راه حجاز
که به این راه بشد یار و ز ما یاد نکرد

۹ غزلیّات عِراقیست سرود حافظ
که شنید این ره دلسوز که فریاد نکرد؟

۲. اسلامی ندوشن احتمال می‌دهد برگرفته از عطار باشد:

گفت لقمان سرخسی کای اِلٰه   پیرم و سرگشته و گم کرده راه
بنده‌ای کو پیر شد، شادش کنند   پس خطش بِدْهند و آزادش کنند

(منطق‌الطیر ۲۰۹)

(«دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱ـ۴، ۱۳۶۷، ص ۱۱۰.) اما شاید به همین اندازه محتمل باشد که متأثر از سعدی بوده باشد:

رسم است که مالکان تحریر   آزاد کنند بندهٔ پیر

(گلستان ۱۰۸)

(مالک تحریر: مالک و متصرّف بنده؛ دهخدا)

خیر و قبول: خانلری «خیر» را به معنای «نه» در برابر «قبول»، یعنی ترکیب معطوفِ حاصل از دو ضد، گرفته است. (دیوان ۲، ۱۱۸۳) اما به گمان این نگارنده «خیر و قبول» از نوع ترکیبات معطوفی است که هردو واژه دارای معنایی واحد یا نزدیک به یکدیگر، و هردو مثبت‌اند، مثل «خیر و عافیت» و «خیر و سلامت»، خیر به معنای «نه» (به قول دهخدا از آن روی که «نه» گفتن را شوم می‌دانند) ظاهراً معنی و تحولی متأخر است (شاید از حدود عصر صفوی بدین سو). این نگارنده حتی یک مورد از آن را در متون کهن‌تر سراغ ندارد. ای کاش استاد دست کم یکی دو شاهد برای آن ارائه می‌کردند. زریاب خویی معنای «نه» را قبول ندارد، لیکن ضبط نسخ متأخر (خیرِ قبول) را ترجیح می‌دهد و استدلال می‌کند: اگر «خیر» به معنای «نه» باشد معنای نگاه داشتن در حال بردگی خواهد داشت. (آئینهٔ جام ۱۷۶ـ۱۷۷) البته شواهدی که به نقل از یک مقاله دربارهٔ تکیه کلام‌های دراویش خاکسار داده‌اند («خیر خدمت قبول» یا «خیر صاحبان کردار قبول») هم چیزی را در این مورد حل نمی‌کند. حافظ در اینجا آن جوانبخت را به دلیل جوانمردی ستوده است، زیرا ظاهراً در خصوص دیگران زبان یا قلمش جز بر خیر و خوبی نمی‌گردیده، درحالی‌که اگر خیر معنای نفی و ردّ داشت یعنی او لابد جواب سربالا هم به عدّه‌ای می‌داده، و این قاعدتاً نباید مشمول ستایش شود. اظهار شگفتی شاعر هم دقیقاً از آن روی است که آن جوانبخت همیشه به اصطلاح مثبت بوده اما چرا به شاعر که رسیده آیین گردانده است. اگر «خیر» به معنای منفی بود آیا در متون کهن‌تر نباید در برابر آن همه استعمال «نه» یا «نی» چند یا حتی یک دو شاهد برای این معنی وجود می‌داشت؟

و اما مراد شاعر از «آزاد نکردن» پیداست نه معنای حقیقی بلکه مفهوم مجازی آن بوده است، یعنی چیزی چون آزاد کردن او از بند اندوه، نگرانی و نظایر اینها.

۳. کاغذین جامه: رسمی قدیم بوده است، یعنی دادخواه شدن و تظلم کردن، چه پوشیدن جامه از کاغذ در قدیم علامت دادخواه بوده، حافظ می‌گوید: کاغذین جامه... الخ. (رشیدی) خانلری با آوردن این شاهد آن را جامهٔ سرخ پوشیدن معنی کرده: «یکی از ملوک فرمود که متظلّمان باید که جامهٔ سرخ پوشند و هیچ کس دیگر سرخ نپوشد تا من ایشان را بشناسم.» (سیاست‌نامه، طبع هیوبرت دارک ۱۹؛ دیوان ۲، ۱۱۷۱) به زعم این نگارنده این موردی است متفاوت. مراد حافظ جامهٔ سرخ پوشیدن برای تظلم نیست بلکه جامهٔ دادخواهان از کاغذ است، ولی شاعر می خواهد آن را با اشک خونین

خویش سرخ نیز بکند. یک مورد بسیار گویا و واقعی از جامه کاغذین کردن در شدّالازار آمده دربارهٔ قاضی جمال‌الدین ابوبکر بن یوسف مصری، که در شیراز زندگی بر او سخت شد و به عسرت افتاد. پس جامهٔ کاغذین پوشید و به سوی مدرسهٔ وزیر عمیدالدین (که در آنجا به مشکلات مردم هم رسیدگی می‌کرد) رفت. وقتی وزیر از حال او پرسید، گفت: در مصر جامهٔ کاغذین رسم است برای متظلمان. وزیر از او عذر خواست و اتابک به او جایگاه درخور داد. (نک. شدّالازار ۳۵۵ـ۳۵۶ و حواشی قزوینی.) شواهد آن در متون فراوانِ است؛ عثمان مختاری غزنوی:

از باد خزان داد گلستان بستان　　　چون جامهٔ کاغذی بپوشید جهان

(دیوان ۶۰۱)

خاقانی بارها دارد، از جمله:

از جور یار، پیرهن کاغذین کنم　　　کو کاغذ و سرِ قلم از من دریغ داشت

(دیوان ۵۵۷)

عطار:

از رشک تو کاغذین کنم پیراهن　　　تا سایهٔ تو نگردد پیرامَن

(مختارنامه ۱۳۱)

کمال اسمعیل:

کاغذین جامه بپوشید و به درگاه آمد　　　زادهٔ خاطر من تا بدهی داد مرا

(نقل از دهخدا)

سیف اسفرنگی:

کاغذین جامه چو صبح آهی برآرم هر شبی

تا کجا خواهد رسیدن زین تظلّم کار من

(دیوان ۴۲۶)

۴. صَدا: امروز به معنای مطلق صوت به کار می‌رود، اما در قدیم تنها به معنای پیچش صوت یا پژواک مستعمل بوده است. (نک. ح ۲۶/۱۰.)

مگر: = شاید، بو که، باشد که

۵. شمشاد: گذشته از صفت قد و اندام بلند، به عنوان مشبّهٌ‌به یا مستعارٌمِنه برای زلف یا طرّه نیز به کار رفته است؛ سنایی:

تیر گل چند بر نشانه زنی؟　　　زلف شمشاد چند شانه زنی؟

(مثنویها ۱۸۲)

مولانا:

ای که رویت چو گل و زلف تو چون شمشاد است
جانم آن لحظه کـه غـمگین تـو بـاشد شـاد است
(کلیات ۱، ۲۴۴)

(دربارهٔ شمشاد، نک. ح ۴۰/۱.)

۶. شاعر اشاره دارد که یار او به هنگام رفتن و جدا شدن از او چنان سرعت و شتاب داشته که شایسته است باد صبا به او تأسّی جوید.

۷. مشّاطهٔ صُنع: ترکیب تشبیهی است. مشّاطه = شانه‌زننده، آرایشگر، ماشِطه (نک. ح ۱۴/۴.) مشاطهٔ صنع یا آرایندهٔ جهان آفرینش، کسی جز آفرینندهٔ هستی نیست.

ش: شناسهٔ مفعولی (= او را، برای او)

نکشد: هم می‌توان آن را مضارع اخباری (= نمی‌کشد) گرفت، و هم التـزامـی در مقام نفرین (= نکشاد). در باب آنان که اذعان به زیبایی خداداده یا مادرآورد دلدار (در حقیقتْ بی‌نیاز از مشّاطه) نمی‌کنند، در حالت نخست می‌گوید: خداوند، آنـان را بـه مراد خود نمی‌رساند، و در حالت دوم نفرینشان می‌کند: امید که خداونـد آنـان را بـه مقصود نرساناد.

۸. پرده: اینجا هریک از دوازده مقام اصلی در موسیقی قدیم، یا به اصطلاح امروز: دستگاه (نک. ح ۲۶/۴.) پرده گرداندن: با توجه به معنای مذکور، همان است که امروز عوض کردن دستگاه گفته می‌شود، و لاجرم تغییر دادن کوک ساز (یا به قول قـدما از جمله حافظ «سازِ... راست کردن») به تناسب هر مقام یا دستگاه.

راه: نغمه، پرده، ترانه، تصنیف و غیره (نک. ح ۱۳۵/۴.) این واژه هم، مثل بـیشتر مصطلحات موسیقی که در شعر به کار می‌روند، دارای ایهام میان مـعنای مـعمولی و مدلول موسیقیایی آن است، مثل پرده، آهنگ، فرود، بازگشت، حجاز، عراق، سپاهان و...

حجاز: در قدیم یکی از دوازده مقام موسیقی بوده ولی امروز گـوشه‌ای است در برخی دستگاهها یا آوازها، مثل ماهور. (نک. ح ۱۲۹/۴.)

۹. غزلیّات: از نظر خود واژه، قاعدتاً جـمع «غـزلیّه» است ولی اصـطلاحاً جـمع «غزل» محسوب می‌شود، مثل واژه‌هـای ادبـیات، ربـاعیات، عـملیات، تـجربیات و ریاضیات، که برحسب قاعده باید جمع ادبیه، رباعیه، عملیه، تجربیه و ریاضیه باشد، درحالی که عادتاً آنها را در جمع ادب، رباعی، عملی، تجربی و ریاضی به کار می‌برند.

(دهخدا) اما از نظر معنای واژه، «غزل» در آثار قدما به چهار معنی مختلف آمده است: الف. ابیات ملحون، یعنی سخنانی که با آهنگ یا ریتم خاصی خوانده می‌شد. غزل به معنای آواز هم از اینجاست، و غزل‌گو و غزلخوان به معنی آوازخوان در شعر پارسی فراوان آمده است، مثل بیت خود حافظ:... پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست (۲۲/۱) ب. تغزّل در آغاز قصاید؛ ج. مطلق شعر عاشقانه و حتی معادل شعر غنایی؛ د. به معنای مصطلح و معروف، یعنی یکی از قوالب شعری که در حدود سدهٔ ششم رواج یافت. (سیروس شمیسا، سبک‌شناسی شعر ۲۰۸ـ۲۰۹؛ با قدری تغییر)

غزلیات عراقی: باید توجه داشت که در روزگار گذشته چیزی به نام سبک‌شناسی به صورت امروزین با تقسیمات سبکی و تسمیه به سبک یا مکتب خراسانی، عراقی، هندی و غیره مرسوم نبود و این شعبه محصول پژوهشهای جدید است. بنابراین اگر هم گهگاه در شعر قدیم به چیزی چون شعر یا سخن عراقی برمی‌خوریم دلالتی به سبک یا مکتبی مشخص بدین نام ندارد، بلکه به معنای سخن یا شعری از سراینده‌ای است که در صفحات عراق عجم (شامل نواحی مرکزی و غربی، از جمله کرمانشاه، همدان، ری و اصفهان) می‌زیست و شعر می‌سرود، و به دیگر سخن، هیچ‌گونه ویژگی سبکی اعم از شکلی و محتوایی و یا تقسیم به دوره یا بازهٔ زمانی در آن لحاظ نمی‌شد. لذا برای «عراقی» در بیت حافظ باید معنی و محملی دیگر جست.

رحیم ذوالنور آن را فخرالدین عراقی می‌گیرد، اگرچه چند سطر بعد و با توجه به معنای واژهٔ «ره» می‌نویسد: سرود حافظ در مقام عراق خوانده می‌شود. (در جستجوی حافظ ۱، ۳۲۳) خرّمشاهی آن را دارای ایهام به این معانی می‌داند: فخرالدین عراقی، غزلهایی که در مقام عراق خوانده می‌شده، و به احتمال ضعیفْ سبک عراقی، البته اگر در آن عصر چیزی چون این گونه تقسیمات سبکی رایج بوده باشد. (حافظنامه ۱، ۵۸۰ـ ۵۸۱) هروی اساساً فقط همین فخرالدین عراقی را مطرح کرده، و لاغیر. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۵۸۹ـ۵۹۰) دربارهٔ سبکی بدین نام، این نگارنده آن را منتفی دانست. همچنین، هرچند احتمال برخی معانی ایهامی را نمی‌توان از نظر دور داشت، اما بعید می‌دانم که حافظ به عنوان یک معنای اصلی به عراقیِ شاعر اشاره کرده باشد؛ ضمن این‌که عراقی هیچ شعری همروال با غزل حاضر نیز ندارد تا بتوان حدس زد که حافظ در ضمن اقتفا از او نام مقتدای خود را هم ذکر کرده باشد. با این وصف، این‌که حافظ بدون هیچ مقدّمه‌ای و موجبی به یکباره به یاد عراقی افتاده و خود را پیرو او خوانده باشد (با وجود نظر داشتن به او در پاره‌ای اشعار دیگر) قدری دور از ذهن است.

این نگارنده احتمال می‌دهد که «غزلیات عراقی» ارتباطی به غزل به عنوان قالب

معروف نداشته، بلکه به معنای غزل ملحون (یا سرود، ترانه و تصنیف) باشد از نوعی که در عراق خوانده می‌شده و بعید نیست که در آن زمان شهرتی داشته است. این گمان را واژه‌های «سرود» و «ره» (که یکی از معانی هردو همان ترانه یا تصنیف است) تقویت می‌کند و نشان می‌دهد که غزل و غزلیات به مدلول موسیقیایی آن لحاظ شده است، همچنان که در شعری دیگر می‌گوید:

خرد در زنده‌رود انداز و مَی نوش　　　به گلبانگ جوانان عراقی

که از بیت اخیر هم همان ترانه یا تصنیف برمی‌آید، و «گلبانگ» هم همان اوج صوت یا زیرترین نواخت آن در آواز یا ترانه‌خوانی است. شمس قیس، در ضمن بحث از بحر مُشاکل و پس از ذکر این‌که بعضی فهلویات صحیح بر این وزن است، از علاقهٔ حیرت‌انگیز جملگی مردم عراق (ظ. عراق عجم) به ترانه‌های فهلوی (دوبیتی‌ها) سخن می‌گوید، با ذکر این‌که «هیچ لحن لطیف و تألیف شریف از طرق اقوال عربی و اَغزال دری و ترانه‌های مُعجز و دستانهاءِ مهیّج، اَعطاف ایشان را چنان درنمی‌جنباند و طبع ایشان را چنان در اهتزاز درنمی‌آورد که:

لحن اورامن و بیت پهلوی　　　زخمهٔ رود و سماع خسروی»

(المعجم ۱۷۳) شاید بتوان گفت که همین شیفتگی مردم عراق عجم به ترانه‌های موسوم به فهلویاتْ سبب اشتهار آنان (و طبعاً بیشتر جوانان عراقی) در این گونه ترانه بوده است.



احتمال می‌رود که شعر مربوط به روزگار پیری یا پا به سن گذاشتگی شاعر باشد، به دلیل «بندهٔ پیر» در بیت ۲، اگرچه ممکن است قصد ساختن طباق میان «پیر» و «جوانبخت» هم در میان بوده باشد. در هر حال، غزلی است کاملاً یکدست بر محور سفری شتابان و بی‌وداع و شاید هم بی‌بازگشت. به‌ویژه بیتهای ۴ و ۵ به لحن مرثیه گراییده، اگرچه به طور کلّی نمی‌توان نام رثا بر شعر گذارد، لیکن می‌توان احتمال داد که تحت تأثیر عاطفه‌ای چون فقدان یا داغدیدگی سروده شده باشد و مثلاً آن «جوانبخت» همان جوان از کف رفتهٔ او باشد. در شرح بیت ۲ هم گفته شد که «آزاد کردن بندهٔ پیر» ظاهراً رهانیدن از اندوه یا اضطراب بوده، زیرا گمان نمی‌رود عبارت به معنایی جز این راه دهد. همچنین در غزلهای رثایی او فلک، گردون، دوران و نظایر اینها به عنوان عامل ستم حضور دارد، که در اینجا هم شکوه از فلک شده است.

۱۳۹

۱ رو بر رهش نهادم و بر من گذر نکرد
صد لطف چشم داشتم، او یک نظر نکرد

۲ سیل سرشک ما ز دلش کین به در نبرد
در سنگ خاره، قطرهٔ باران اثر نکرد

۳ یا رب، تو این جوان دلاور نگاه دار
کز تیر آه گوشه‌نشینان حذر نکرد

۴ ماهی و مرغ، دوش نخفت از فغان من
وان شوخ‌دیده بین که سر از خواب برنکرد

۵ می‌خواستم که میرمش اندر قدم چو شمع
او خود گذر به ما چو نسیم سحر نکرد

۶ جانا، کدام سنگدل بی‌کفایت است
کو پیش زخم تیغ تو جان را سپر نکرد؟

۷ کلک زبان‌کشیدهٔ حافظ در انجمن
با کس نگفت راز تو تا ترک سر نکرد

۱. احتمال می‌دهم از غزل خواجو تأثیر گرفته باشد:

هرکو چو شمع زاتش دل تاج سر نکرد   سر در میان مجلس عشّاق برنکرد
(دیوان ۶۷۸)

از جمله، مطلع حافظ نزدیک است به:

گشتیم خاک پایش و آن سرو سرفراز   دامن‌کشان روان شد و در ما نظر نکرد
(نیز نک. ح ب ۷.)

واژه‌های «رو» و «راه» گاهی در اشعار خواجه با هم آمده‌اند، مثلاً: عمریست تا به راه غمت رو نهاده‌ایم... (۳۵۸/۱)

۳. گوشه: ایهامی دارد به گوشهٔ کمان (به قرینهٔ «تیر»). این ایهام را بارها در شعر حافظ می‌بینیم، همچون:

ز چشمت جان نشاید برد، کز هر سو که می‌بینم
کمین از گوشه‌ای کردست و تیر اندر کمان دارد

(نیز نک. ح ۲۷/۶.)

بیت طنز یا تهکّمی دارد در «دلاور»، زیرا آن جوان را از این جهت دلاور می‌خواند که او خود را آماج تیر آه پیران یا درویشان گوشه‌نشین کرده است، که البته صفت خوبی نیست و نشانهٔ غرور و خامی است.

۴. شوخ‌دیده: یا شوخ‌چشم، اغلب معنای بی‌شرم و آزرم و دست‌کم گستاخ دارد. «این سپهرِ کوژپشتِ شوخ‌چشم، روزکور است.» (کلیله ۱۹۲) «ای پادشاه، از بهر خدای، به صدقهٔ گور پدرت این شوخ‌دیده را رها کن تا مرا در بلایی نیفگند.» (گلستان ۷۶) اما در این بیت یا نظایر آن، که سخن از معشوق است، گمان نمی‌رود مدلولی بدین غلظت داشته باشد، بلکه به نظر می‌رسد عشوه‌گر، رعنا و طناز مراد باشد. (دهخدا این معنی را نیز همراه با شواهدی دارد.)

۵. ش: شناسهٔ ملکی است که مقدّم واقع شده است (=میرم اندر قدمش).

حافظ گاهی شمع را همراه با باد یا نسیم می‌آورد تا از خاصیت پارادوکسی این دو سود جوید، مثل: چون شمع نکورویی بر رهگذر باد است... (۴۸۶/۵)

۶. اینجا هم به نظر می‌رسد قصد طنزگویی دارد، چون این معشوق است که تیغ می‌زند و در حقیقت هم اوست که باید سنگدل خوانده شود، و نه آن کس که زخم می‌خورد. طنز دیگر در «بی‌کفایت» است، چون خورندهٔ ضربت را از این بابت که ظاهراً از سپر سود جسته است بی‌کفایت می‌خواند، زیرا باید جان خود را (بی‌هیچ سپر و حایلی) در معرض تیغ دلدار قرار دهد (آن را فدا کند). البته قصد شاعرْ بیان عزّت و عظمت محبوب است، و می‌خواهد بگوید این معشوق از آن دست نیست که در برابر ارادهٔ او به کشتن عاشق، حیلت یا عافیت بجویند. او به قول سعدی:... هرچه کند جور نیست، ور تو بنالی جفاست (غ ۴۷) بدین سان این بیت را نیز می‌توان دارای دو ضلع متفاوت از طنز و جِدّ دانست: طنز در صورتی است که معشوق را بشری یا معمولی بدانیم، که در این حال «سنگدل بی‌کفایت» چنان که گفتیم منزلت طنز می‌یابد، لیکن اگر محبوب آسمانی مراد باشد، هیچ‌گونه طنزی در کار نخواهد بود، چه جان باختن در راه او خود کمترین چیز است.

۷. نزدیک به این بیت از غزل خواجو (مذکور در ح ب ۱) است:

بر خطّ عشق ماهرخان، چون قلم، کسی ننهاد سر که همچو قلم ترک سر نکرد

ترک سر کردن: پیداست حسن تعلیلی است از همان بریدن نوک قلم به هنگام تراشیدن.

زبان‌کشیده: قزوینی: زبان‌بریده؛ نیساری در دفتر دگرسانیها، با اتکا بر اقدم نسخ، مثل خانلری ضبط کرده است. البته به نظر می‌رسد «زبان‌بریده» تناسب بیشتری با قطِّ قلم دارد، ضمن این‌که با بیت دیگر حافظ هم سازگار است:

زبان ناطقه در وصف شوق ما لال است　　　چه جای کلک بریده‌زبان بیهده‌گوست؟

در بحث از بیت اخیر شواهدی ذکر شد که «بریده» داشتند، نه «کشیده». (نک. ح ۵۷/۹.)



شعر، از نظر شکل و زبان، عاشقانه است و ابیات جملگی رنگ گلایه‌های عاشقانهٔ مرسوم دارد. به‌ویژه در بیت ۳ «جوان دلاور» از عناصرِ شکلیِ شعر عاشقانه و خود از مواریث عصر تسلط لشکریان و امرای ترک و به تبع آن ورود تصاویر سپاهی به شعر پارسی است، یا در بیت ۴ «سر از خواب برنکردن» در مورد معشوقِ بی‌اعتنا به عاشق. حال اگر کسانی همچنان مایل به تدارک تأویلات عرفانی برای این شعر باشند خود دانند. در این صورت مثلاً در بیت ۲ باید واژهٔ «کین» را حمل بر صفت قهر الهی کنند، چنان که در اصطلاحنامه‌های تصوّف آمده، مثلاً: «کین: ظهور صفات قهریه را گویند در معشوق.» (رشف‌الالحاظ ۴۶) ولی باید توجه داشت که بنیاد این اصطلاحنامه‌ها خود بر همین گونه تأویلها از اشعار بوده است؛ و یا «راز» را در بیت آخر باید به مفهوم عرفانی آن بگیرند. اما این امکان را در هر حال می‌توان داد که مراد از عناصر عاشقانهٔ شعرْ معادل عرفانی آنها بوده باشد، و بدین سان جای تأویل همیشه وجود دارد، اگرچه به تکلف و ضرب و زور. اما به راستی چگونه می‌توان از ژرفنای درون شاعر خبر داد و دربارهٔ نیّت او غیب گفت؟ تأویل عرفانی را اصولاً باید در مواردی کرد که قراین کافی بر عارفانه بودن شعر وجود داشته باشد، چیزی که این نگارنده در غزل حاضر نمی‌یابد، هرچند اصراری هم در عکس آن، یعنی غیر عرفانی خواندن شعر، ندارد.

۱۴۰

۱ دلبر برفت و دلشدگان را خبر نکرد
یاد حریف شهر و رفیق سفر نکرد

۲ یا بخت من طریق مروّت فروگذاشت
یا او به شاهراه طریقت گذر نکرد

۳ من ایستاده تا کنمش جان فِدا چو شمع
او خود گذر به ما چو نسیم سحر نکرد

۴ گفتم: مگر به گریه دلش مهربان کنم
در نقش سنگ، قطرهٔ باران اثر نکرد

۵ دل را، اگرچه بال و پر از غم شکسته شد
سودای دام عاشقی از سر به در نکرد

۶ هر کس که دید روی تو، بوسید چشم من
کاری که کرد دیدهٔ ما بی‌نظر نکرد

۱. عماد فقیه:

بگذشت باز و در منِ مسکین نظر نکرد و آندیشه زاب دیده و آه سحر نکرد
(دیوان ۱۰۵)

ممکن است یکی از این‌دو از دیگری اثر پذیرفته باشد. شاید به دلیل سنی بتوان احتمال داد که طرف گیرندهٔ تأثیرْ حافظ بوده باشد، اگرچه در مورد دو شاعر معاصر فقط می توان گفت: الله اعلم.

حریف: در اینجا یار موافق و همدم؛ این واژه در عربی به معنای طرف شخص در کار و کسب و معامله است: حَریفُ الرّجل = مُعامِلُه فی حِرفَتِهِ. (لسان‌العرب) اما در پارسی، معانی متعدد یافته است: هم‌پیشه، همکار، هم‌حِرفت؛ فاسق زن؛ هم‌قمار، همبازی در بازیهای دوطرفه چون نرد و شطرنج و آنگاه تعمیم یافته به سایر بازیها و ورزشها، مُعامل، طرف داد و ستد، بایع، مشتری؛ آن‌که با دیگری در امری همچشمی کند و بخواهد از او ببَرد؛ مُعاشر، مُجالس، همنشین، یار، دوست، معشوقه یا معشوق، ندیم، هم‌پیاله و غیره؛ جمع: حُرَفاء (دهخدا، به تلخیص) اما تمامی این شعبه‌های

معنایی در اصل به دو معنای متضاد بازمی‌گردد: یکی آن‌که مقابل یا ضدّ و به هر حال در جهت مخالف خواست شخص است، و یا به عکس، همدل و موافق یا نیک‌سگال در حق او. در عربی ظاهراً چنین تضادّی مصداق ندارد و ظرفیت دو شخص در حدود معامل و متعامل است. این گونه دگرگونیِ معنایی تا حدود ضدیت و تقابل، که در پارسی حاکم بوده، به این صورت قابل توضیح است که حریف در اصل همان طرف مقابل و مخالف است، امّا دو فرد که در مقابل یکدیگرند، در صورتی که در کار و بازی یا رقابت خود بر دیگران فایق آیند، ممکن است به همین دلیلْ قرین و عدیل یا معاشر و رفیق همدیگر، به رغم دیگر حریفان و رقیبان، شوند و بدین سان ضدّیت به انس بدل گردد. در پارسی، هردو معنای مذکور نمونه‌های بسیار دارد؛ الف. به معنای طرف مقابل در قمار و غیره، مسعود سعد:

روز و شب اینجا به قمار اندرم — هست حریفم فلک لاجورد
(دیوان ۲، ۸۶۰)

سعدی:

سعدی، چو حریف ناگزیر است — تن درده و چشم در قضا کن
(غ ۴۶۷)

ب. به معنای یار، معاشر، همدم و نظایر اینها، سنایی:

باش پیوسته تازه‌روی و لطیف — تا شوی در میان جمعْ حریف
(مثنویها ۱۰۵)

من مسکین مستمند ضعیف — با غم و محنتم ندیم و حریف
(همان ۱۱۱)

در شعر حافظ بیشتر موارد از مقولهٔ اخیر است، اگرچه معدودی از موارد را می‌توان به معنای طرف مقابل و ضدّ گرفت:

حافظ، که سر زلف بتان دستکشش بود
بس طرفه حریفیست کش اکنون به سر افتاد

صد باد صبا آنجا با سلسله می‌رقصند
این است حریف، ای دل، تا باد نپیمایی

۲. به نظر بنده، در شمار ابیات متعدد اوست که حاکی از تردید یا نومیدی او در قبال امکان وصال یا وحدت یافتن با محبوب عرفانی است، و در اینجا گذر نکردن یار به «شاهراه طریقت» کنایتی است از این‌که حافظ، به رغم اهل تصوف، این را که بتوان

از این طریق به وصالی که منتهای آمال متصوفه است رسید زیر سؤال قرار می‌دهد، اگرچه با قید احتیاط می‌گوید: اگر من در این راه به توفیقی نرسیده‌ام شاید از بخت بد من بوده است. (در این مورد، نک. ح غ ۱۶۶، و ح ۱۹۱/۳.)

۳. ایستاده: از معانی فعل «ایستادن»، آنچه مناسب اینجاست این است: ثبات ورزیدن، ثابت ماندن، پافشاری و پایداری کردن. (دهخدا) (در باب این معنی، نک. ح ۳۵۶/۴.) همچنین در این واژه دو گونه ایهام می‌توان قایل شد: یکی ایهام تناسب به معنای قائم و راست و سرپا بودن شمع، و دیگر ایهام تضاد در آن نسبت به «گذر کردن».

این بیت همان مضمون ۱۳۹/۵ و لخت دومْ تکرار عین لخت دوم آن است.

۴. لخت دوم در قزوینی: چون سخت بود در دل سنگش اثر نکرد، که خانلری، گذشته از این‌که تأیید قدیمترین نسخ را دارد، برخوردار از اطلاع‌بخشیِ بیشتر و به اصطلاح پر و پیمان‌تر است. ضبط قزوینی سخنی پیش پا افتاده است. نیساری هم در دفتر دگرسانیها مثل خانلری است.

۵. لخت نخست در قزوینی: شوخی مکن، که مرغ دل بیقرار من، که «شوخی مکن» در چنین بافتی تقریباً بی‌معنی یا توجیه‌ناکردنی است. حالا اگر مثلاً فعل در لخت دوم مضارع (نمی‌کند) می‌بود می‌شد آن را توجیه کرد، ولی با «نکرد» خیر. نیساری هم مانند خانلری ضبط کرده است.

۶. طنز بیت به طور عمده از ایهام در «بی‌نظر» زاده می‌شود: الف. دیدهٔ من اهل نظر و دقت است، و لذا من در نظربازی خود بروفق دقت و بصیرت عمل کرده‌ام؛ به قول خودش:

به روی یار نظر کن، ز دیده منّت دار — که کاردیده همه از سر بصارت کرد

ب. دیدهٔ من هیچ کاری را بدون قصد و غرض یا چشمداشت سود خود انجام نمی‌دهد، کما این‌که هر کس روی تو را دید بر چشم زیبابین و زیباشناس من بوسه داد، و این بوسه همان سودی است که من از قضیه برده‌ام. البته بر تناظر میان رائی و مرئی یا اتحاد عاقل و معقول نیز تأکید کرده است. دهخدا هم هر دو معنای یاد شده را به دست داده است. (نیز دربارهٔ تناظر مذکور، نک. ح ۹۴/۳.)

پس از این بیت، نیساری بیت آخر غزل قبلی (۱۳۹) را عیناً تکرار کرده است. قدری بعید می‌نماید که خود خواجه بیتی را، به‌ویژه در دو غزل همروال و نسبتاً کوتاه، عیناً تکرار کرده باشد.

* * *

این غزل هم مثل غزل قبلی دارای زبانی عاشقانه و محتوای آن هم ستایش همراه با گلایه از یار بیوفاست. بنابراین آنچه در باب آن غزل ذکر شد دربارهٔ این هم صدق می‌کند. البته از حیث ارزش هنری، غزل حاضر قدری بالاتر از قبلی می‌ایستد.

۱۴۱

۱ چه مستی است، ندانم، که ره به ما آورد؟
که بود ساقی و این باده از کجا آورد؟
۲ چه راه می‌زند این مطرب مَقام‌شناس
که در میان غزل، قول آشنا آورد؟
۳ تو نیز باده به چنگ آر و راه صحرا گیر
که مرغ نغمه‌سرا ساز خوشنوا آورد
۴ رسیدن گل و نسرین به خیر و خوبی باد
بنفشه شاد و کَش آمد، سمن صفا آورد
۵ صبا، به خوش‌خبری، هدهد سلیمان است
که مژدهٔ طرب از گلشن سبا آورد
۶ دلا، چو غنچه شکایت ز کارِ بسته مکن
که باد صبحْ نسیم گره‌گشا آورد
۷ عِلاج ضعف دل ما کرشمهٔ ساقیست
برآر سر، که طبیب آمد و دوا آورد
۸ مرید پیر مغانم، ز من مرنج، ای شیخ
چرا که وعده تو کردی و او به جا آورد
۹ به تنگ‌چشمی آن ترک لشکری نازم
که حمله بر منِ درویشِ یک‌قبا آورد
۱۰ فلک، غلامی حافظ کنون به طَوع کند
که التجا به درِ دولت شما آورد

۱. این بیت در میان تمامی ابیات حافظ که بر حول باده و مستی است از جهتی رنگ و نشانی ویژه دارد، بدین سان که شاعر سه پرسش پیاپی دربارهٔ نوع مستی، ماهیت ساقی و منشاءِ باده مطرح می‌کند، که خود بیانگر آن است که مراد او حالتی است درونی و معنوی که به وی دست داده و او را واداشته است تا به کاوش چند و چون آن بپردازد.

و اما مولانا دربارهٔ حال مستی، سخنی دارد شایان توجه. او وصف مَی را نشانهٔ هشیاری می‌داند و معتقد است وصف کنندهٔ باده، خودش مست نیست، و فرق این دو مثل فرق «مُقری» با «اهل قرآن» است («مقری» در برابر وصف کنندهٔ باده و «اهل قرآن» در برابر مست):

آن‌که وصف مَی بگوید، باخود است و هوشیار

اهل قرآن نبْوَد آن کس، لیک او مقریست آن

(کلیات ۴، ۲۱۶)

آیا می‌توان این حکم را در باب بیت حافظ، که آن هم به توصیف مَی و مستی پرداخته، صادق دانست؟

ره: قزوینی: رو؛ نیساری «ره» دارد و نسخه‌بدل‌های ایشان نشان می‌دهد که اقدم نسخ مثل خانلری‌اند، هرچند قدری نسبت به «رو» غریبی کند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۵۱۲.)

۲. راه: = نغمه، ترانه یا به اصطلاح امروز: تصنیف (نک. ح ۱۳۵/۴.)

مقام‌شناس: ایهام: الف. شناسندهٔ پرده یا دستگاه موسیقی؛ ب. شناسندهٔ جایگاه، موقع و موضع هر چیز؛ مقام، در اصطلاح موسیقی قدیم، همان است که امروز دستگاه گفته می‌شود. (نک. «مقام» در: ح ۲۵۴/۱۱، و «پرده» در: ح ۲۶/۴.)

غزل ـ قول: = قول و غزل؛ قدما ظاهراً در مورد الفاظ یا شعر ترانه یا سرود، اگر پارسی بوده آن را «غزل» می‌نامیده‌اند، و اگر عربی بوده به آن «قول» می‌گفته‌اند. (نک. ح ۹۱/۹.) در این بیت هم به نظر می‌رسد تمایزی میان «قول» و «غزل» هست، و شاعر احتمالاً می‌خواهد بگوید که مطرب در ضمن غزل و ترانهٔ پارسی، ابیاتی یا عباراتی عربی (البته از نوع آشنا یا مشهور آن) آورده است. البته این فرض در صورتی رواست که حافظ هم «قول و غزل» را با تعریف شمس قیسِ آن آورده باشد.

این بیتْ دنبالهٔ منطقی بیت ۱ و ادامهٔ پرسش، این بار دربارهٔ چیستیِ نغمه‌ای است که ظاهراً شاعر از درون خویش یا به گوش جان شنیده است. شاعر قول را «آشنا» می‌خواند، که احتمالاً گویای آن است که شاعر نسبت به آن سبق ذهن دارد، اگرچه این آشنا بودن، خود مغایر با طرح پرسش مذکور نیست، زیرا «آشنا» ممکن است نه با مدلول دقیق آن، بلکه همراه با احساسی مبهم از این باشد که نغمهٔ شنیده، پیش از آن هم در درون او طنین‌افکن شده بوده است. بدین سان، دو نماد آشنای غزل پارسی (مَی و مطرب) بار دیگر، این بار در دو بیت پیاپی، در کنار هم قرار می‌گیرند.

۳. چنگ: ایهامی هم به آلت موسیقی دارد. (نک. ح ۳۱/۸.)
۴. گَش: به معنای زیبا، مطبوع و خوش، بیشتر بـه کـاف مسـتعمل است. (نک. ح ۱۲۴/۲.)

گل و نسرین: قزوینی: گلِ نسرین، که کاملاً مرجوح بلکه نادرست است، چه واژهٔ «گل» در قدیم فقط به معنای گل سرخ (=گل محمدی، «ورد» عربی) بوده. این در حالی است که نسخهٔ اساس قزوینی (خ = خلخالی) دارد: گل و نسرین. قزوینی اشاره‌ای هم به این تغییر نکرده است. (نیساری، مقدمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۱۲۵)

۵. هدهد سلیمان ـ سبا: هدهد در ادب عرفانی ما نمادی است از گشایش احوال و بشارت وصال و پایان دوری و ناکامی، زیرا برای سلیمان از مملکت سبا و مـلکهٔ آن (بلقیس) خبر آورد. (قرآن کریم، نمل ۲۲) سبا نیز نمادی از یک مبداءِ غیبی و مقصدی ذهنی برای آرزوهای عارفانه است. بنابراین، گلشن سبا نیز در شمار نمادهای فراوانی قرار می‌گیرد که معمولاً همراه با واژه‌هایی چون گلشن، باغ، روضه، حدیقه و نـظایر اینها می‌آید که عموماً به مفهوم سرزمینی قدسی و مسکن ارواحْ پیش از نزول به این جهان و نیز مقصد و مرجع آدمی و غایت آرزوی او بـازگشت بـدان است، هـمچون گلشن احباب، گلشن قدس، باغ روحانیان، روضـهٔ رضـوان، حـدیقهٔ انس و... (نـیز دربارهٔ هدهد، سلیمان و سبا، نک. ح ۹۱/۱.)

۶. نسیم: اینجا باد ملایم دلپذیر که گره غنچه و دل آدمی را می‌گشاید، همراه با ایهام به معنای بو و رایحهٔ خوش، و همچنان که «بو» معنای بویه (آرزو) می‌یابد، نسیم را هم می‌توان نمادی حامل همین معنی دانست.

۷. کمال خجندی لخت دوم را عیناً آورده است، ظاهراً به طریق تضمین:

رسید باد مسیحادم، ای دل بیمار　　　بـــــرآر ســـــر، کـــه...

(دیوان ۱۶۲)

(البته آوردن سخنی به عنوان تضمین از شاعری که کمال رابطهٔ خوبی با او نداشته است خالی از غرابتی نیست؛ ضمن این‌که در مورد این مصرع، بعید است بتوان نـام توارد نهاد.)

۸. طنزآمیز است، خواه «شیخ» را به معنای زاهد بگیریم و خواه مـرشد و پـیر در تصوف. در هر حال می‌گوید: شیوخ کاری جز دادن وعده‌های به اصطلاح سر خرمن انجام نمی‌دهند، چه شیخ شرع، که وعدهٔ رساندن به بهشت موعود می‌دهد، و چه پیر صوفیان، که مدّعی هدایت مریدان به وصـال و وحـدت بـا مـحبوب آسـمانی است.

در برابر، این پیر مغان و وجود پر از لطف و فیض اوست که با بادهٔ سرمست سازندهٔ خویش، بهشتی نقد را ارزانی پیروان خویش می‌کند. البته شیخ به معنای زاهد با توجه به پیشینهٔ این گونه مضامین بیشتر به ذهن متبادر می‌شود.

۹. تنگ‌چشمی: صفت ترکان، به‌ویژه از نژاد زرد، است با چشمان مورّب و پلکهای نزدیک به هم. آن‌که چشمی خُرد و کشیده دارد چون مردم چین و مغول که چشمانی چون چشم ترکان دارند. (دهخدا، یادداشت مؤلف) این واژه غالباً با ایهام به معنای تنگ‌نظری، خسّت و دون‌طبعی به کار می‌رود. نظامی در توصیف مردم قفچاق به هنگام ورود اسکندر به آنجا:

بیابان همه خیل قفچاق دید — در و لعبتان سمن‌ساق دید...
همه تنگ‌چشمان مردم‌فریب — فرشته ز دیدارشان ناشکیب
(شرفنامه ۴۲۵)

هم او، با ایهام مذکور، از زبان بهرام به کنیز تاتاری که صید شاه را به نظر اعجاب ننگریسته است:

گفت کای تنگ‌چشم تاتاری — صید ما را به چشم می‌ناری؟
(هفت پیکر ۱۰۹)

نیز دربارهٔ چینیان:

سخن راست گفتند پیشینیان — که: عهد و وفا نیست در چینیان
همه تنگ‌چشمی پسندیده‌اند — فراخی به چشم کسان دیده‌اند
(شرفنامه ۳۹۸)

سلمان:

چشم تنگت ترکتاز و حاجبت پیشانی است
چون در آید کس به چشم تنگ ترک‌آسای تو؟
(دیوان ۲۶۵)

ترک لشکری: از شمار تصاویر مربوط به سپاهیان ترک در شعر پارسی است. با روی کار آمدن غزنویان، و به‌ویژه در عصر محمود، و تشکیل سپاه مجهز و مقتدر او، که بیشتر آن از ترکان بودند، و اشتهار این سپاه به پیروزمندی در جنگهای متعدد، وجاهت ترکان سپاهی فزونی گرفت و به تبع آن، توجه شاعران به ترکان زیباروی (طبعاً از جنس مذکّر) که با غرور و جاذبه‌ای خاص سوار بر اسپان تیزتگ به این سو و آن سو می‌تاختند جلب شد و در نتیجه، منبعی برای خلق مضامین و تصاویر شعری

پدید آمد، که بعدها هم به صورت نوعی سنت شعری تداوم یافت. شفیعی کدکنی در این باره می‌نویسد: از قرن پنجم نمونه‌های آشکاری از تأثیر سپاهیان و ابزار سپاهی در تصاویر شعر غنایی فارسی دیده می‌شود و این خصوصیت همچنان ادامه دارد و در دوره‌های بعد، بی آن‌که عامل اصلی و منشاءِ طبیعی آن به طور عمومی وجود داشته باشد، باز هم براثر به وجود آمدن نوعی سنّت شعری و تصاویر کلیشه‌ای، رنگ این گونه تصاویر همچنان بر جای خود باقی است و در ادب صوفیه و شعرهای بلند عرفانیِ گویندگانی نظیر حافظ نیز دیده می‌شود. (صور خیال در شعر فارسی ۲۳۴؛ نیز نک. نمونه‌های پس از آن و توضیح و تحلیل مؤلف دربارهٔ آنها.) باری، سخنوران عصر محمود، به‌ویژه عنصری و فرّخی، تا آنجا که توانستند از تصاویر ترک لشکری، نگار سپاهی و غیره سود جستند و شعرای بعدی هم پای جای پای آنان نهادند. عنصری وصف نگار سپاهی را چنین می‌آغازد:

گل نوشکفته‌ست و سرو روان — برآمیخته مهر او با روان...
وگر نیست خواهی که هستی شود — ببینش چو بندد کمر بر میان
نگار است گویی میان سپاه — نگاری چو آراسته بوستان
چه سود از نگار سپاهی ترا؟ — سخن را به مدح سپهبَد رسان
(دیوان ۱۴۷)

ای ماه سیه‌پوش تو روشن شده ماهی — هم شمع سرای من و هم پشت سپاهی
(همان ۱۸۵)

فرّخی این تصاویر را حتی با بسامدی بیشتر به کار می‌گیرد:

دی ز لشکرگه آمد آن دلبر — صُدرهٔ سبز باز کرد از بر
گَرد لشکر فرونشاند همی — زان سمن بوی زلف لاله سپر
(دیوان ۱۰۰)

برکش، ای ترک، و به یکسو فگن این جامهٔ جنگ
چنگ برگیر و بنه درقه و شمشیر از چنگ
(همان ۲۰۴)

لشکر برفت و آن بت لشکرشکن برفت — هرگز مباد کس که دهد دل به لشکری
(همان ۳۸۰)

(بیت را به دقیقی هم نسبت داده‌اند. لازار، اشعار پراکنده ۲، ۱۷۷؛ ولی برای دقیقیِ سدهٔ چهارمی هنوز زود می‌نماید.) باری، به دنبال رواج این گونه تعابیر و توصیفات،

شعر شاعران پر شد از واژه‌هایی چون جنگ معشوق با عاشق (عشق که چه عرض کنم؟ روابط فسق و فجوری) قتل، خنجرکشی، تیغ‌زنی، چشم خونریز، مژهٔ قتال و...، که اگر در شعر حافظ و دیگر همسدگان او نیز بارها می‌بینیم تداوم همان سنت است. فرخی (گذشته از نمونهٔ اخیر):

آشتی کردم بـا دوست پس از جـنگ دراز

هم بدان شرط که دیگر نکند بـا مـن نـاز

(دیوان ۲۰۳)

چنان که گفتیم، مضمون بت لشکری و نگار سپاهی برای خود بدل بـه بـنمایه‌ای ثابت در اشعار ادوار بعد گردید؛ ازرقی:

چه روز بود که آن ماهروی سیمین بر   به رسم تعبیه بیرون گذشت با لشکر

(دیوان ۴۱)

امیرحسن دهلوی:

ترک من غازیست، اما بس مسلمان‌کُش فتاد

آنـچه کـافر را نشـاید کـرد، غـازی مـی‌کند

(دیوان ۹۵)

یک‌قبا: (صفت) = یک‌لاقبا (در اصطلاح امروز) یکتاپیرهن؛ البته صوفیه نه تـنها میانه‌ای با قبا (جامهٔ رسمی و فاخر) نداشتند، بلکه در ذمّ آن، و به عکس، ستایش خرقهٔ درویشی، بسیار سخن گفته‌اند. بنابراینِ در اینجا باید به «یک‌قبا» به چشـم اصـطلاح نگریست، و نه به وضع لغوی آن، یعنی باید آن را همان خرقه یا مطلق جامه معنی کرد.

و اما آنچه در عالم تصوف «درویش یک‌قبا» خوانده‌اند احتمال می‌رود همان باشد که در قصه‌های حماسی «رستم و یک دست اسلحه» گفته می‌شود (و شاید این نیز از همان موارد متعددی باشد که صورت مبدّل مضمونی حماسی در تصوف و عرفان هم پدید آمده است.) تعبیر «یک دست اسلحه» هم در نبرد رستم با اشکـبوس، پـهلوان کُشانی، است. آنگاه که رستم، بدون اسب و سلاح، تنها با یک کمان و چند چوبه تیر و پیاده به جنگ اشکبوس می‌رود، پهلوان مغرور و سوار غرق در آهن و پـولاد گـمان می‌کند که رستم او را دست انداخته و قصد خنده‌انگیزی دارد، و نه آهنگ نبرد:

کشانی بـخندید و خـیره بـماند   عنان را گران کرد و او را بخواند...

اگرچه همین رستم، تنها با یک چوبه تیر کار اشکـبوس را مـی‌سازد. (شـاهنامه ۴، ۱۹۴ـ۱۹۶) حال در عالم تصوف (که کسی را با کسی سرِ جنگ نیست) نه شگفت اگر

«یک دست اسلحه» به «یک قبا» بدل شود.

۱۰. طَوع: مصدر مجرّد = فرمانبرداری کردن و منقاد شدن (منتهی‌الارب) رغبت (غیاث) در برابر «کَرْه»

التجا: (عربی: التجاء) = پناه گرفتن؛ اسم آن: لَجَأ = پناه‌جای (منتهی‌الارب)

* * *

به نظر عبدالعلی دستغیب، در دورهٔ درگیری شاعر با شاه شجاع و در تعریض به او و عماد فقیه یا شیخ زین‌الدین علی کلاه سروده شده است: مرید پیر مغانم... الخ. (حافظ‌شناخت ۲، ۷۲۱) شگفتا، در شعر (غزلی مدح‌آمیز) سخن از «التجا»ست، ولی ایشان از درگیری می‌گویند. ظاهراً وقتی «ترک» آمد و «لشکری» هم بود، همین کافی است تا عدّه‌ای بی‌درنگ او را شاه شجاع بدانند. لابد اگر طعنی هم بر شیخ زده شود کار تمام است. بهتر است مروری بر شعر و نحوهٔ تشکّل آن بکنیم. شعر را به دلیل بیتهای ۳ و ۴ دربارهٔ رفتن به صحرا و رسیدن ایام گل سرخ و نسرین می‌توان تقریباً یک بهاریه (چون دیگر بهاریه‌های خواجه) خواند. شاعر از سرمستی بهاری و گشایشی که در دل و درون او روی داده است با کنایتی از وصول خبر خوش به سلیمان از سوی سرزمین سبا سخن می‌گوید (که لابد حضرات این را هم در شمار آن اشعاری می‌نهند که مشعر بر پایان آن دورهٔ شکرآب روابط شاعر و شاه‌اند.) اما، همچنان که در باب بیت نخست گفتیم، شاعر با ابراز شگفتی و پرسش از سرمستیی که به او دست داده و از پیامی که از مطرب آشنای درون خویش شنیده یاد کرده و در حقیقت هم از چیستیِ حال و هم از کیستیِ میانجیهای وصول به آن پرسیده است. آنگاه ذکری از بهار و خرّمی آن، که اگر هم موجب احوال خوشِ یاد شده نبوده باشد دست‌کم تشدید کنندهٔ آن بوده، سخن گفته، و ابیات ۵ تا ۷ هم بر حول بشارت التیام آلام است. سه بیت پایانی هم به ترتیب طعنی است مرسوم حافظ بر شیخ، بیتی بذله‌آمیز از ترکی که حتّی به یک تا خرقهٔ شاعر هم ابقا نمی‌کند، و سرانجام مدح پایانی؛ ضمن این‌که این سه بیت، از نظر سنخ مضمون، دربردارندهٔ تنوعی نسبت به ابیات پیشین است که بر حول محوری واحد اتحاد دارند. اینها را از آن روی برشمردم که بپرسم: به راستی جای آن درگیری کجاست؟ مضمون ترک لشکری با آن پیشینهٔ دیرینه و منبعث از سنت رایج اشعار تغزلی را چگونه می‌توان حمل بر شاه شجاع کرد، آن هم با آن معنای منفی «تنگ‌چشمی»، و آنگاه بلافاصله التجا به همان تنگ‌چشمِ

ستیزه گر برد؟ این در حالی است که عده‌ای آن را دربارهٔ امیر تیمور دانسته‌اند. شعر، به فرض مستبعد هم که کنایتی به شاه شجاع باشد، معلوم نیست در چه زمانی از روزگار دراز پادشاهی او سروده شده است. اینها یعنی حدسیاتی محض و فاقد دلایل استوار میان قطبهای کاملاً متفاوتِ موضوعی، و در یک کلام: تیر در تاریکی انداختن.

۱۴۲

۱ صبا، وقت سحر، بویی ز زلف یار می‌آورد

دل دیوانهٔ ما را به نو در کار می‌آورد

۲ من آن شَکل صَنَوبر را ز باغ سینه برکندم

که هر گل کز غمش بشکفت، محنت بار می‌آورد

۳ ز بیم غارت عشقش، دل اندر خون رها کردم

ولی می‌ریخت خون و ره بدان هنجار می‌آورد

۴ فروغ ماه می‌دیدم ز بام قصر او روشن

که روی از شرم آن، خورشید در دیوار می‌آورد

۵ به قول مطرب و ساقی برون رفتم گه و بیگه

کزان راه گِران، قاصد خبر دشوار می‌آورد

۶ سراسر بخشش جانان، طریق لطف و احسان بود

اگر تسبیح می‌فرمود و گر زُنّار می‌آورد

۷ عجب می‌داشتم دیشب ز حافظ جام و پیمانه

ولی بحثی نمی‌کردم، که صوفی‌وار می‌آورد

۸ عَفَا ٱللّه ـ چین ابرویش، اگرچه ناتوانم کرد

به عشوه، هم پیامی بر سر بیمار می‌آورد

۱. عراقی:

صبا، وقت سحر، گویی ز کوی یار می‌آید

که بوی او شفای جان هر بیمار می‌آید

(کلیات ۲۰۲)

این احتمال هم می‌رود که حافظ این دو بیت پیاپی از غزل عراقی را در هم ادغام کرده باشد:

اگر وقت سحر بادی ز کوی یار درجنبد

دل بیمار مشتاقان ز هر سو زار درجنبد

ور از زلفش صبا بویی به کـوی بـیدلان آرد
ز هر کویی دوصد بیدل روان افگار درجنبد
(همان ۶۹)

به نو: =به نوّی، بار دیگر
در کار آوردن: =به کار و تکاپو انداختن، به جنب و جوش واداشتن
دل دیوانهٔ ما را به نو...: سایه همین را دارد، نیز نیساری. قزوینی: دل شوریدهٔ ما را به بو...، که این هم دارای معنایی مناسب است: بو ایهامی دارد به معنای بویه (=آرزو) یعنی صبا با بویی که از یار می‌آورد دل ما را به تکاپو و جوش و جلا می‌اندازد.

۲. سلمان (در بیتی با همین مضمون، و بس دل انگیز):

شکل صنوبری، که دلش نام کرده‌اند — سلمان به یاد قدّ تو در بر گرفته است
(دیوان ۷۳)

سلمان و حافظ هردو در خصوص صنوبر، هم از شکل میوهٔ آن (شبیه به دل) سود جسته‌اند، و هم از بلندی این درخت برای توصیف قامت معشوق. (در مـورد خـود صنوبر، نک. ح ۶۱/۵.)

حافظ می‌گوید: من دل خود را از سینه بیرون انداختم و کم آن گرفتم، زیرا جز رنج و بلا چیزی عاید من نمی‌کرد. این معنی را یکسره به کمک بنمایه‌های گیاهی بیان کرده است: صنوبر، باغ، برکندن، گل (=گل سرخ)، شکفتن و بار. البته این بیرون انداختن دلْ بیشتر مضمونی است تا جدّی، زیرا عشق همچنان بر جای است.

۳. هَنجار: واژهٔ پارسی، در سنسکریت samcāra =گشتن، گردیدن، راه؛ راهی بیراه باشد که جادّه نبود، چنان که عنصری گفت:

همی شدند به بـیچارگی هـزیمتیان — شکسته پشت و گرفته گُریغ را هنجار

(لغت فرس) به معنای راه و روش و طریق و طرز و قاعده و قانون و رنگ و لَون، و به معنی جادّه و راه راست (برهان) می‌بینیم که مؤلفْ قول اسدی را که «هنجار» را راهِ غیر جادّه دانسته نفی کرده است. رشیدی هم با بـرهان همداستان است: [...] در اصل به معنی راه جادّه است، و در تحفه [= تحفة‌الاحباب حافظ اوبهی ـ م] گفته: راه غیر جاده [...] نظامی گوید:... ز هنجار دیگر برآمد به روم [در شرفنامه، طبع وحید ۳۱۳: درآمـد ـ م] رشیدی معنای رنگ و لون را هم مورد تردید قـرار داده است. (نـیز نک. تـوضیحات معین در حاشیهٔ این واژه در برهان.)

بیت احتمالاً واقعه‌ای عاشقانه را بدین گونه بازمی‌گوید: آنگاه که عشـق او بـرای

یغما و غارت دل من یورش آورد، یارای رویارویی با او را در خـود نـمی‌دیدم. پس همچون کسی که مورد حمله و هجمه قرار می‌گیرد و چیزی ارزشمند را رها می‌کند تا غارتگر با مشغول شدن به آن قصد جان خود او نکند و بدین چاره جان به در ببرد، دل خود را پیش او افکندم. اما (ظاهراً این مایهٔ شگفتی شاعر است) دل من با آن‌که به زخم تیغ عشقْ خونین شده بود خودش به طوع و رغبت روی بـه آن یـغماگـر خـونریز می‌آورد، به گونه‌ای که گویی مرا، یعنی صاحب خود را اصلاً نمی‌شناسد و پروای او ندارد. شاعر در اینجا هم برای تجسّم بخشیدن هرچه بهتر به مقصود، دل را به صورت چیزی جدا از وجود خود قرار داده است (مانند: سالها دل طلب جام جم... نک. ح غ ۱۳۶.) در هر حال، دل از جنس عشق است؛ نه شگفت اگر قالب تن را رها کند و بـا وجود زخم‌خوردگی از معشوق و عشق، همچنان روی به همان هنجار ببرد. همچنین در بیت قبل گفت که دل را از سینه برکنده زیرا بهره‌ای بجز زجر و زخـم از آن نـیافته است. بنابراین می‌توان هردو بیت را از حیث نحوهٔ معامله با دل و تلقی شاعر از آن با هم مرتبط دانست.

۴. روشن: دارای ایهام است، و بلکه کلّ مصراع ایهامی است: الف. من تابش ماه را از فراز بام قصر معشوق به روشنی و وضوح می‌دیدم. ب. می‌دیدم که مـاه آسـمان از پرتو کاخ دلدار (در حقیقت خود او) روشن شده بود.

روی در دیوار آوردن: مـنابع لغـات و اصـطلاحات چـیزی دربـارهٔ آن بـه دست نمی‌دهند. در مصطلحات‌الشعراءِ وارسته و آنندراج حیران شدن مـعنی شـده. در نـفیسی: روی به دیوار (صفت مرکب) مشوّش و پریشان‌حال و حیران ذکر شده، و دهخدا نیز در ذیل «رو بدیوار» چیزی جز اینها نیاورده است. به نظر مـی‌رسد «روی بـه دیـوار آوردن» هم کنایه است از شرم و خجلت، چیزی چون «دیده بر پشت پای دوخـتن». امروزه، در زبان محاوره، وقتی کسی از گفتن چیزی شرم یا اکراه دارد ابتدا مـی‌گوید «روم به دیوار» و سپس آن را به زبان می‌آورد. در این بیت عبید زاکانی دقیقاً به معنای شرم و آزرم به کار رفته، که احتمالاً گویای رواج آن است:

زاهد از محراب بیرون رفت و در میخانه جَست

تـا قـیامت روی در دیـوار نـتوانست کـرد

(کلیات ۷۷)

یعنی زهد را رها و عشق را اختیار کرد، زیرا تا قیامت که قرار نبود از کـردهٔ خـود خجلت ببرد. البته ایهامی هم به حالت محصورشدگی زاهد در چهاردیواری مسجد

دارد، ضمن این‌که با «دیوار» احتمالاً قصد تحقیر محراب را دارد.

۵. قول: با ایهام به معنای سخن و ترانه یا غزل ملحون؛ نظیر این ایهام در چند بیت دیگر هم هست، مثل: گوشم همه بر قول نی و نغمهٔ چنگ است... (۴۷/۵) (نیز نک. «قول و غزل» در: ح ۹۱/۹.)

برون رفتن: این نیز دو معنی دارد: الف. رفتن به بیرون (مثلاً به صحرا یا به سیر و گشت) ب. از خود به در شدن، بیخود و مست شدن.

راه گران: به نظر می‌رسد طریق زهد را می‌گوید. یک جا هم زهد را به صفت «گران» متّصف کرده است:

زهد گران، که شاهد و ساقی نمی‌خرند   در حلقهٔ چمن به نسیم بهار بخش

واژهٔ مذکور دارای معانیی است چون سخت، دشخوار، شدید، و نیز نامطبوع و ناخوش. (نک. دهخدا، ذیل معانی اصلی و فرعی این واژه.) شاعر به گمانم می‌گوید: راه زهد راهی است که بر آدمی گرانی می‌کند (چه متضمن محرومیتها و ریاضات و کلْفَتهاست) و دشوار بتوان از آن سو خبری و بشارتی شنید. پس من به جای آن به قول و غزل مطرب و لطف ساقی اقتدا کرده و آن را نزدیکتر به حقیقت و وصول به معرفت یافته‌ام.

کزان راه گران قاصد: کذا قزوینی و اکثریت قاطع دیگر طبعهای معتبر؛ اما نیساری دارد: که شیخم زین ره بیره. ایشان، لابد به تصور این‌که ضبط مذکور معنای محصّلی ندارد، همهٔ نسخه‌های قدیمی را رها کرده و متوسل به نسخه‌ای تقریباً متأخر (مورخ ۸۵۷ کتابخانهٔ ملی پاریس) شده‌اند، درحالی‌که «راه گران» را به آسانی و بر پایهٔ پیشینهٔ کاربرد آن می‌توان معنی کرد. به هر حال، این نیز نمونه‌ای است از کم‌التفاتی به حکم نسخ قدیم و اِعمال سلیقهٔ شخصی.

۶. احتمالاً تأثیر گرفته از بیتی از یک غزل نظامی است:

به هر رنگی که خواهی بود، همرنگ تو خواهم شد

اگر تسبیح می‌خوانی، وگر زنّار می‌داری

(گنجینه ۳۳۳)

خاقانی:

کافر که رخش بیند، با معجزهٔ لعلش   تسبیح درآویزد، زنّار دراندازد

(دیوان ۵۷۸)

عماد فقیه:

ای رشتهٔ تسبیح تـو از رشـتهٔ زنّـار   در حلقهٔ ما سُبحه‌طرازی به از این کن
(دیوان ۲۲۷)

بخشش: دو معنای متفاوت دارد، که احتمالاً هردو به طریق ایهام اراده شده است: یکی معنای معروف یعنی عطا و سخا، و دیگر قضا، تقدیر و بهرهٔ هر کس از بـخت، همچنان که هردو معنی در این بیت او آمده است:

مگر گشایش حافظ درین خرابی بـود   که بخشش ازلش در مَی مغان انداخت
(نک. ح ۱۷/۹.)

تسبیح: اینجا هم ایهام به دو معنی است: الف. شیء معروف (=سُبحه) ب. حق را به صفت سبحانی یا سُبّوحی یاد کردن و تسبیح‌گزاری کردن. (در مورد نظیر این ایهام، نک. ح ۷۹/۷.)

علّامهٔ قزوینی با ردّ نظر رضاقلی‌خان هدایت، که اطلاق لفظ «تسـبیح» بـر شـیء معروف، یعنی مهره‌های در رشته کشیده، را نادرست و آن را تحریف «تسلیخ» دانسته (از جمله دربارهٔ بیت حافظ:... تسبیح و طیلسان به می و میگسار بخش ۲۷۰/۲) با ارائهٔ شواهدی از استعمال «تسبیح» به همین معنی از ابـونواس (ف ۱۹۸) گـلستان و بـوستان سعدی، سلمان و کمال خجندی، هم بر قدمت آن صحّه می‌گذارد و هم آن را صحیح و فصیح می‌داند. («تسبیح به معنی سُبحه صحیح و فـصیح است»، یـادگار، س دوم، ش پنجم، دی ۱۳۲۴، ص ۶ـ۱۴.) ضمناً آن را در همین بیت حافظ، با قید احتمال قوی به معنای مصدری دانسته، مثل تحمید، تهلیل، تکبیر و غیره. (هـمان ۱۳ ح؛ البـته ایـن کمترین آن را با توجه به «زنار» به معنای شیء معروف نیز می‌داند و در آن قایل به ایهام است.) در سنن ابی داود بابی هست به نام «باب التّسبیح بِالحَصیٰ» که در آن از عبدالله بن عَمرو روایت شده است: رَأَیتُ رسولَ اللهِ یَعْقِدُ التسبیح. (کتاب السّنن، الجـزء الثـانی ۲۸۷) یعنی پیمبر خدا را دیـدم کـه تـسبیح مـی‌بست. ابـن‌عیسی مـحمد بـن عـیسَی التِّرمذی، هم از عبدالله بن عمرو بدین صورت روایت می‌کند که: رأیتُ النبی (ص) یعقد التسبیحَ بِیَدِه. (الجامع الکبیر، المـجلّد الخـامس ۴۷۰) تـردیدی نـیست کـه واژهٔ «تسبیح» در اصلْ فعل بوده به معنای یاد کردن خدا به سبحانیت و تسبیح‌گزاری، امـا بعد، از آنجا که این کار به کمک اشیائی چون سنگریزه، رشته‌های گـره زده و غـیره صورت می‌گرفته، به صورت مجاز به این اشیاء هم اطلاق شـده است. فـقها تـسبیح گزاردن یا ذکر «سبحان الله» را به طرق مختلف جایز دانسته‌اند: اَجازَ الفقهاءُ التسبیح بِالیَد و الحَصیٰ و المَسابح خارج الصلوة کعدّه بقلبِهِ اَو بغمزةِ اَنامِلِهِ. (الموسوعة الفقهیة، الجزء الحادی عشر ۲۸۱) (فقیهان تسبیح‌گزاری را با دست، سنگریزه و سـبحه‌ها در

بیرون نماز و با شمردن در دل یا با سر انگشتان جایز شمرده‌اند.) بهاءالدین خرّمشاهی مطلبی موجز و مفید دربارهٔ پیشینهٔ تسبیح (سبحه) دارد که ملخصی از آن نقل می‌شود: جلال‌الدین سیوطی (ف ۹۱۱) رساله‌ای کوتاه به نام المنحة فی السّبحة در بیان تاریخچه و کاربرد و حکم شرعی و فقهی تسبیح دارد که ترجمهٔ خلاصه‌ای از آن این است [...] حضرت رسول (ص) صفیه را دید که چهار هزار هسته گرد آورده و با آنها تسبیح می‌گوید. به او فرمود: شیوهٔ بهتر آن است که بگویی: سبحانَ اللهِ عددَ ما خَلَقَ مِن شیءٍ.(خداوند را به عدد آنچه آفریده است تسبیح می‌گویم.) ابوصفیه و سعد بن ابی‌وقاص و ابوسعید خُدری، یاران پیغمبر، با سنگریزه تسبیح می‌گفتند. ابن‌سعد در طبقات به سلسله سندش نقل کرده است که فاطمه، دخت گرامی حسین بن علی (ع) تسبیحی داشت که عبارت از نخی پرگره بود. ابوهریره نخی داشت که بر آن دو هزار گره بود و شبها تا یک دور با آن ذکر نمی‌گفت نمی‌خفت. ابودردا کیسه‌ای مملو از هستهٔ خرما داشت و با هر ذکر، یکی از آنها را از کیسه بیرون می‌آورد تا تمام شود. دیلمی در مسندالفردوس به سلسله سندش از طریق حضرت علی (ع) از پیامبر (ص) روایت کرده فرمود: نِعمَ المذَکِّر السّبحة. (تسبیح چه یادآورندهٔ خوبی است.) حضرت علی به کسی که تسابیح امّ‌یعفور را گرفته بود گفت: تسبیحهای او را به او بازگردان. بعضی از سالکان، تسبیح را «حبل‌الوصل» (رشتهٔ پیوند) و «رابطة‌القلوب» (آرامبخش دلها) نام نهاده‌اند. الحاوی للفتاوی، لجلال‌الدین السیوطی، ط ۲، بیروت، دارالکتب‌العلمیه، ۱۳۹۵ ق، ج ۲، ص ۱ـ۵ (حافظ‌نامه ۲، ۷۵۱ـ۷۵۲)

در هر حال، از دو معنای یاد شدهٔ تسبیح، فقط رشتهٔ معروف است که به عنوان نمادی از زهد و اظهار آن غالباً آماج طعن یا نقد قرار می‌گیرد، همچون خرقه، سجاده و... اگر تسبیح (= سبحه) به ندرت مورد ستایش نیز قرار می‌گیرد، تنها بدین اعتبار است که می‌توان با آن تسبیح‌گزاری به درگاه خداوند کرد، همچنان که عراقی می‌گوید:

درکشم در رشتهٔ جان آن گهر را سبحه‌وار

تا ز سبحه بشنوم تسبیح سُبّوح قدیر

(کلیات ۸۱)

اما در شعر او نیز در خصوص سبحه، شاهد معکوس شدن ارزش و تبدیل آن به نمادی از زهد و ورع ظاهر هستیم:

تسبیح بده، پیاله بستان — خرقه بنه و پلاس درپوش

(همان ۲۱۸)

زُنّار: در سنت ادب تصوف، معانی متفاوت و حتی متضاد یافته است، چنان که گاهی نشان کفر، شرک و یا وابستگی به نفس امّاره و تعلق دنیوی است، و گاهی هم به عکس، نشان یا نماد وارستگی، اخلاص و فرارفتن از حدود و قیود صوری و مرزبندی‌های تنگ عقیدتی برای وصول به گوهر راستین عشق و محبت. (نک. ح ۷۹/۷.) در اینجا و در برابر تسبیح، به نظر می‌رسد مفهوم دوم مراد بوده است.

بیت خواجه تأکید بر تسلیم محض به حکم دوست، در فراسوی دسته‌بندی‌های مرسوم دارد، و آنچه او فراپیش عاشق خویش می‌گذارد، زیرا به قول خود او در ساحتی برتر از شقاقها و اختلافهای اعتباری (یا بی‌اعتبار) «مستور و مست هردو از یک قبیله» و تحت حکم یک تن‌اند، و باید از او پرسید که «اختیار چیست». (۶۶/۵)

۷. صوفی‌وار: از ترکیباتی است که پیرامون ارتباط صوفی با باده ساخته شده، و عنصر ثابت شراب یا در خود ترکیب حضور دارد (مثل «شراب صوفی‌سوز» و «میِ صوفی‌افکن» در شعر خواجه) و یا به هر حال در بیت (مثل همین مورد). عماد فقیه «صافی صوفی‌فریب» می‌گوید:

درمان درد زاهد مغرور بی‌صفا　　　جز جرعه‌ای ز صافی صوفی‌فریب نیست

(دیوان ۵۱)

حافظ اینجا هم تعریضی ضمنی به باده‌خواری صوفی دارد. لخت دوم هم با ایهام یا ابهام همراه است: الف. ایراد و اِشکالی نمی‌گرفتم، چون حافظ، به شیوهٔ صوفیان، بادهٔ محبت و معرفت می‌آورد. ب. صوفی، هرچند خودش خوش‌جنس نیست، ولی جنس باده‌اش حرف ندارد؛ پس من نیز به دلیل خوبی و مرغوبیت بادهٔ او حرفی نمی‌زدم و به این بادهٔ ناب رضا داده بودم. (در باب تعریض حافظ به شرابخواری صوفی، نک. ح ۷/۱.)

۸. عَفَا ٱللّه: (جملهٔ دعائی) مخفف: عفا اللهُ عنکَ، یا: عفا الله عنه = خدا ببخشایاد؛ و آن در تداول پارسی در مورد تحسین [و ابراز شگفتی ـ م] به کار می‌رود، و گاهی با «از» یا «ز» همراه است. (معین، دهخدا۱) در قرآن: عَفَا ٱللّٰهُ عَمّا سَلَفَ (مائدة ۹۵) (خداوند از آنچه گذشت درگذشت.) خاقانی:

گر فتم درد دل بینی و جاندارو نفرمایی

عفا الله ـ پرسشی فرمای کای بیمار من چونی

(دیوان ۶۸۱)

نیز خود حافظ:

چه شکر گویمت، ای خیل غم ـ عفاک الله   که روز بیکسی آخر نمی‌روی ز سرم

مضمون بیت متنْ مبتنی بر دو احساس متضاد یا پارادوکسی از ابروی یار است: یکی آن چین یا گرهی که میان دو ابروی یار به نشان خشم یا قهر اوست، که موجب ضعف و نحیفی شاعر می‌شود؛ و دیگری به عکس، حالت گوشهٔ ابرو به علامت لطف، که این‌دو شاعر را در بیم و امید قرار می‌دهد. استنباط من از مصراع دومْ تصویری است که از حالت خمیدگیِ دنبالهٔ ابرو به سمت پایین (بالین بیمار) پدید می‌آید، و ظاهراً همین مایل شدن گوشهٔ ابرو به سمت پایین است که شاعر آن را تعبیر به پیامی امیدبخش، اگرچه همراه با عشوه، می‌کند. این گونه حالتهای متضاد را در چشم خمار هم می‌توان دید، که عاشق را میان قهر و لطف یار در گمان و خوف و رجا می‌اندازد.

پیامی: چنین است قزوینی و دیگر طبعهای معتبر. اکثریت قاطع نسخ خطیِ مأخذ نیساری نیز «پیامی» دارند و دو نسخهٔ متأخر هم «نباتی». (دفتر دگرسانیها ۱، ۵۲۰) قضا را انجوی هم (با آنکه به ذوق‌ورزی و تصحیحات قیاسی معروف است) همان «پیامی» را در متن گذارده، لیکن در حاشیه حدس استاد همایی را نقل کرده که «کمانی» بوده باشد، به قیاس با بیتی دیگر از حافظ:... وه زین کمان که بر منِ بیمار می‌کشی (۶/۴۵۰) چند بیت هم در مورد ارتباط ابرو و کمان ارائه کرده است. (دیوان، طبع انجوی ۹۵ـ ۹۶م و ح) در مقدّمه بر دیوان هم بر صحت «کمانی» تأکید می‌کند. (همان ۱۱۳) به گمان این نگارنده، آنگاه که هیچ‌یک از این همه دست‌نگاشتها «کمانی» ندارد، درست انگاشتن آن در حکم تعیین تکلیف کردن برای شاعر است.



این غزل هم عمدتاً زبان و شکل عاشقانه دارد، اگرچه بیت ۵، که حاوی نقد بر زهد و ستایش از مشرب عشق و سرمستی است، از سنخ ابیاتی است که مطابق سنت شعر گذشته، عرفانی تلقی می‌شود، و به همین سان بیت ۶، که حاکی از تسلیم و تمکین محض به ارادهٔ معشوق و راهی است که او از میان دو شقّ معروف، یعنی زهد و عشق، پیش پای عاشق می‌گذارد. به هر حال، این دو بیت می‌تواند به کلّ غزل وجهه و ماهیت عرفانی ببخشد (مطابق میزانی که این نگارنده پیشتر درباره‌اش سخن گفته است.) اما تنها مضمونی که حافظ نه تاکنون داشته و نه پس از این دارد، آن است که در بیتهای ۲ و ۳ دیده می‌شود و عبارت است از برکندن دل محنت‌زا و برون افگندن آن یا رها

کردنش در موج خون، اگرچه شاید قصد شاعر بیشتر مضمون‌سازی یا (با حمل بـر صحت) بیان همان بلاآفرینی دل است، و نه دور کردن آن از وجود خود، چـنان کـه شعر گویای همین است.

۱۴۳

۱ بَرید باد صبا دوشم آگهی آورد
که: روز محنت و غم رو به کوتهی آورد

۲ به مطربان صبوحی دهیم جامهٔ چاک
به این نوید که باد سحرگهی آورد

۳ همی رویم به شیراز، با عنایت دوست
زِهی رفیق، که بختم به‌همرهی آورد

۴ بیا، بیا، که تو حور بهشت را، رضوان
بدین جهان ز برای دل رَهی آورد

۵ به جبر خاطر ما کوش، کاین کلاه نمد
بسا شکست که بر افسر شهی آورد

۶ چه ناله‌ها که رسید از دلم به خرگهِ ماه
چو یاد عارض آن ماهِ خرگهی آورد

۷ رساند رایتِ منصور بر فلک حافظ
که التجا به جَناب شهنشهی آورد

۱. صبا را، از آن روی که بوی گلها یعنی پیام یار (در شعر تغزلی: معشوق انسانی، و در شعر عرفانی: محبوب آسمانی) را می‌آورد، برید، پیک، رسول، قاصد و نظایر اینها خوانده‌اند. (نک. «برید» در: ح ۸۸/۳.)

۲. مطربان صبوحی: حافظ بارها به مطرب صبحگاهی، چنگ صبوح یا چنگ صبح اشاره کرده است، مثل:... چنگ صبحی به درِ پیر مناجات بریم (۳۶۶/۳). در زمان قدیم، افراد متمکّن، نه تنها برای مجالس عشرت و باده‌خواری خویش مطرب در استخدام داشته‌اند، بلکه به هنگام خوردن بادهٔ صبحگاهی (صبوحی) نیز این کار را با نوای مطرب و چنگ و چغانه همراه می‌کرده‌اند، و «مطرب صبوحی» چنین چیزی است. اما، چنان که پیشتر هم گفته‌ام، در شعر نمادگرای عرفانی همچون نمادی برای بیان احوال خوش درونی و عارفانه به هنگام سحر به کار می‌رود، که در اینجا هم احتمالاً به دلالت پیامهای مژده‌بخش سحرگاهی، به همین صورت به کار رفته است. (نک. ح ۵۴/۲.)

جامهٔ چاک: در مجالس سماع صوفیانه، به هنگام غلبه و غلوای شور و شوق، گاه خرقه را چاک یا به اصطلاح «قبا می‌کرده‌اند»، و گاهی نیز آن را چون هدیه و پاداشی برای قوّال یا مطرب چیره‌دست و شورآفرین به سوی او می‌انداخته‌اند، چنان که خواجه در بیت زیر به چنین رسمی اشارت دارد:

در سماع آی و ز سر خرقه برانداز و برقص

ورنه با گوشه رو و خرقهٔ ما در سر گیر

(نک. ح ۲۵۲/۵.)

۳. دلالتی روشن به هنگام عزم بازگشت به موطن، پس از حدود دو سال دوری، به‌دنبال قضایای اختلاف و رنجش متقابل شاعر و شاه شجاع از یکدیگر، دارد.

مصراع اول در قزوینی نیز همین است، اگرچه دارد: با عنایت بخت. دیگر طبعهای معتبر هم به یکی از این دو صورت ضبط کرده‌اند، اما شگفتا که سلیم نیساری ظاهراً این ضبط کاملاً روشن و گویای امر و حالی واقعی را رها کرده و بی‌هیچ موجب موجّهی با توسل به نسخ متأخر چنین اختیاری کرده‌اند: نسیم زلف تو شد خضر را هم اندر عشق. (دفتر دگرسانیها ۱، ۵۱۵) تاکنون نمونه‌هایی از این طرز عمل ایشان داشته‌ایم، که در حکم اجتهاد در برابر نص یا دستمال بستن بر سرِ دردناکرده بوده است. آیا به راستی نیازی به این تغییر (با وجود اتفاق نسخ) و در نتیجه تهی کردن شعر از یک اشارت تاریخی بوده است؟

۴. حُور: در پارسی مفرد است = فرشتهٔ سیاه‌چشم، و در تازی جمع «احور - حَوراء». (نک. ح ۱۲۱/۲.)

رِضوان: در قرآن تنها به معنای مصدری (خوشنود شدن، خوشنودی) آمده، اما در عرف و در متون ادب به معنای فرشتهٔ خازن یا موکّل بهشت. (نک. ح ۵۰/۳.)

رَهی: در پهلوی rasīk؛ برابر «اینجانب» و «بنده» است در اصطلاح امروز. گویندگان یا نویسندگان در قدیم از خود به لفظ «رهی» تعبیر می‌کردند؛ منوچهری:

اگرچه رهی را تو کمتر نوازی — بپرهیزی از دردسر وز گرانی

من ایدون چو بازم که زی تو شتابم — اگرچند از دست خود برپرانی

(دیوان ۹۹؛ طبع دبیرسیاقی ۱۱۸)

(معین، حاشیهٔ برهان) = غلام، بنده، چاکر (تحفة‌الاحباب، سرمهٔ سلیمانی، برهان) با توجه به ریشهٔ یاد شده، بدین معنی ظاهراً واژه‌ای بسیط است و ربطی به «رَه» (=راه) و منسوب به آن ندارد. رودکی نیز به همان معنای بنده و چاکر در موضع احترام (=این بنده، اینجانب):

رهی سوار و جوان و توانگر از رهِ دور / به خدمت آمد نیکوسگال و خیراندیش
پسند باشد مر خواجه را پس از ده سال / که بازگردد پیر و پیاده و درویش؟
(آثار منظوم ۴۷۵)

و اما بیت متن احتمالاً بر پایهٔ مضمون خلقت حوّا برای تسکین و تسلّای آدم به‌هنگام فرود آمدن به این جهان است و شاعر از این مضمون برای بیان حال خود سود جسته است، و شاید مراد او کسی باشد که سبب و واسطهٔ خیر برای او در بازگشت به زادبوم شده است، مثلاً تورانشاه وزیر، چنان که در دو شعر دیگر به همراهی خود با موکب او اشاره کرده است:

ور چو حافظ نبرم ره ز بیابان بیرون / همره کوکبهٔ آصف دوران بروم

و:

خرّم آن دم که چو حافظ، به تولّای وزیر / سرخوش از میکده با دوست به کاشانه روم

(ضمناً اینها خود می‌تواند دلالت بر صحّت ضبط نسخی داشته باشد که در بیت ۳ دارند: همی رویم به شیراز...)

۵. جَبر: (متعدی) = شکسته را بستن، استخوان شکسته را بستن و اصلاح کردن، شکسته‌بندی؛ (لازم) = جوش خوردن استخوان شکسته، پیوستن و التیام یافتن استخوان شکسته (دهخدا) در عربی، به گفتهٔ ابن‌درید: جَبَرَ العَظْمُ جُبوراً، و جَبَرَهُ اللهُ جَبْراً. (بدین سان او مصدر «جُبور» را لازم و «جَبر» را متعدی دانسته است.) جِبارة: چوبی که بر عضو شکسته بندند. (جمهرة) اما معنای مجازی آن (از جمله در بیت حافظ) نیکوحال کردن و در مورد «خاطر» و نظایر آن آسوده کردن است. از اضداد است. (منتهی‌الارب) و معنای ضدّ آن ستم کردن و به ستم بر کاری داشتن است. جبّار (صیغهٔ مبالغه) نیز، هم به معنای بسیار ستمگر است، و هم بسیار نیکوکنندهٔ حال، چنان که بر دارندهٔ شغل شکسته‌بندی نیز دلالت دارد؛ مولانا:

مثال کاسهای لب‌شکسته / به دکّان شهِ جبّار بودیم
(کلیات ۲۵۴)

کلاه نمد: کلاهی که از نمد سازند و آن لباس قلندران بینواست؛ شوکت:

به خاک کوی تو، ای قبلهٔ سرافرازان / به سر کلاه نمد دیده‌ایم افسر را
(وارسته، مصطلحات الشعراء)

این نوع کلاه، مثل کلاه بَرَکی (گلستان ۹۲) مخصوص فقرا بود (چنان که اکنون نیز هست) و آن را در برابر افسر، دیهیم، کلاه تتری (یا تاتاری: کلاه ترک‌ترک اشراف) و نظایر اینها می‌آوردند؛ عرفی شیرازی:

صباح عید، که در تکیه گاه ناز و نعیم گدا کلاه نمد کج نهاد و شه دیهیم...

(کلیات ۱۳۲)

۶. خرگه: جا و محل وسیع و خیمهٔ بزرگ مدوّر (برهان) مرکب از: خر (=بزرگ) + مکان (معین، حاشیهٔ «خرگاه» در برهان؛ البته به غلط «کمان» به جای «مکان» آمده است.) خرگه و خرگاه در شمار مصطلحات دیوانی هم هست. انوری: خرگاه: معرّب آن «خَرقَة» به معنای خیمهٔ بزرگ و سراپرده است. ناظم‌الاطباء. و آنچه در دورهٔ غزنویان و سلجوقیان به کار می‌رفته و به‌خصوص در تاریخ بیهقی از آن نام برده شده باید همان چیزی باشد که قلقشندی در صبح‌الاعشی توضیح می‌دهد و می‌گوید: خانه‌ای است ساخته شده از چوب که بر آن پرده افگنند و در سفرها به کار برند. (ج ۲، ص ۱۳۱) و چنان که از تاریخ بیهقی بر می‌آید آن را در خیمه یا در میان خیمه‌ها می‌گذاشته‌اند، و وقتی امیر در خرگاه بود مأموران رسمی نمی‌توانسته‌اند به حضورش برسند. «قول برخی از فرهنگ‌نویس‌ها، از جمله ناظم‌الاطباء که خرگاه را خیمهٔ بزرگ معنی کرده‌اند درست نیست، و خرگاه همان اتاقک چوبی متحرک است که در داخل خیمه می‌گذاشته‌اند.» (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۳۵) مینوی آن را خیمهٔ کوچک می‌داند. (نفثة‌المصدور ۴۲۰) گویا آلاچیق‌مانندی است با پارچه‌ای روی چوبهای آلاچیق. (یادداشتهای قزوینی ۴، ۱۹۹)

خرگه ماه: خرگاه قمر، کنایه از هاله باشد، و آن دایره‌ای است که بعضی اوقات از بخار به هم می‌رسد، چنانچه ماه مرکز آن دایره می‌گردد. (برهان، ذیل «خرگاه ماه» و «خرگاه قمر») این هاله را به نامهای دیگری نیز می‌خواندند، چون: گَرد ماه، بَرهون یا پَرهون، شایْوَرد، و خرمن ماه. همچنین اصطلاحی نجومی نیز بوده است: خرگه ماه: برج سرطان است. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی) به گمان من حافظ آن را با ایهام به هردو معنای یاد شده به کار برده است. نیز با توجه به تعاریف مذکور، «خرگه ماه» را باید اضافهٔ تخصیصی دانست، و نه تشبیهی (درحالی‌که «خرگاه افق» در ۱۴۶/۵ ترکیب تشبیهی است. نک. شرح همین بیت.)

ماه خرگهی: معشوق ترک، زیرا ترکان در خرگاه می‌نشسته‌اند. (غنی، یادداشتها ۲۷۲) خرگهی: = پردگی (دهخدا، یادداشت مؤلف) ماه خرگهی، بت خرگهی، یارِ خرگهی و نظایر اینها همگی به معنای زیباروی پوشیده و محصور است؛ امیر معزّی:

از روی یار خرگهی، ایوان همی بینم تهی

وز قامت سرو سهی، خالی همی بینم چمن

نظامی، دربارهٔ شیرین (که در خرگاه نشسته):

چو خسرو دید ماه خرگهی را　　چمن کرد از دل آن سرو سهی را

(خسرو و شیرین ۳۰۵)

او ابیاتی دارد که نشان می‌دهد خرگاه در مورد زنانْ حالت و شأن حرم داشته و مردان حقّ ورود به آن را نداشته‌اند. مثلاً وقتی شاپور نکیسا را به نزدیک خرگاه شیرین می‌بَرد، او را دورتر از آن می‌نشاند و به او می‌گوید حتی به آن نگاه هم نکند:

نکیسا را بران در برد شاپور　　نشاندش یک دو گام از پیشگه دور

کزین خرگاه محرم دیده بردوز　　سماع خرگهی از وی درآموز

(همان ۳۵۸)

خرگه ماه: چنین است اغلب طبعهای معتبر، نیز نیساری در دفتر دگرسانیها. اما قزوینی دارد: خرمن ماه. دلایلی بر صحت «خرگه ماه» هست، یکی این‌که ناله را معمولاً به سمت خرگاه (به اعتبار نشستن شاهی یا بزرگی یا زیبارویی در آن) می‌کنند، و نه رو به خرمن. دیگر این‌که «خرگه ماه» و «ماه خرگهی» تقریباً مقلوب یکدیگرند و شاعر به این قلب‌شدگی نظر دارد، درحالی‌که «خرمن ماه» این رابطه و تناسب را خراب می‌کند (اگرچه «خرمن ماه» هم غلط نیست و چنان که دیدیم یکی از واژه‌های معادل هالهٔ ماه است، ولی سخن بر سر همان تناسب است.)

۷. رایت: عربی رایة = عَلَم، و آنچه در گردن بندهٔ گریزپای افگنند، جمع: رایات. (لسان‌العرب) نیز نیزه و گلوبند (منتهی‌الارب) ابن‌منظور می‌گوید: عرب به آن همزه نمی‌دهد، ضمن این‌که برخی اصل آن را همزه (از مادّهٔ «ر أ ی») دانسته‌اند و برخی نه. (نیز در باب کاربردهای آن در پارسی، نک. دهخدا، ذیل همین واژه.) عدّه‌ای «رایت» و «لِوا» را دارای معنای یکسان می‌دانند، ولی عده‌ای میان این دو فرق نهاده‌اند. در مغرب «رایة» به عَلَم سپاه می‌گویند و کنیهٔ آن را «اُمّ‌الحرب»، و بر آن‌اند که بلندتر و بزرگتر از «لوا» ست. حسن انوری: «رایت» از اصطلاحات رایج دورهٔ غزنوی و سلجوقی است. درفش سلطانی را مخصوصاً رایت می‌گفته‌اند و مجازاً به معنی شاه و حَشَم و خدم و اطرافیان وی نیز به کار می‌رفته است. (اصطلاحات دیوانی... ۲۴۶) رایت منصور: برای هر پادشاه پیروزمندی به کار می‌رود. سعدی:... چون رایت منصور چه دلها خفقان کرد (غ ۱۸۰) خواجو برای امیر مبارز آورده. (نک. دیوان ۵۹۰.)

* * *

غزل به دلالت بیت ۳ (رفتن به شیراز) ظاهراً مربوط به اتمام دورهٔ اقامت اجباری و تبعیدوار حافظ در بیرون موطن است، و گویای «التجا»ی مجدّد به شاه شجاع. اما با «رایت منصور» در مقطع چه باید کرد و به چه معنی باید گرفت؟ غنی معتقد است که حافظ این غزل را در هنگامی گفته که شاه شجاع عازم حمله به فارس بوده و به طرف سردسیر حرکت کرده و منصور بن مظفر بن محمد، برادر کهتر یحیی (از شاهان بعدی) از یزد به خدمت عمّ خود، شاه شجاع، رسیده بود. (تاریخ عصر حافظ ۲۲۹) این نگارنده معتقد است: اصل عبارت به خود حافظ برمی‌گردد و احساس مباهاتی که از روی آوردن دوباره به شاه شجاع داشته، اگرچه «منصور» را می‌توان صفت «رایت» (در ارتباط با شاه شجاع) دانست، و در عین حال وسیله‌ای برای به دست آوردن دل منصور مظفری از طریق معنایی فرعی و ایهامی (یعنی همان مقول قول غنی). به دیگر سخن، حافظ بدین تمهید میان سه چیز، یعنی مباهات خود، تکریم شاه شجاع، و اشارتی به منصور جمع کرده است.

در هر حال، این غزل مدح‌آمیز در شمار چند شعر او با مضمون بشارت سپری شدن روزگار رنج دوری از «مسکن مألوف» است، همچون: دلا، رفیق سفر بخت نیکخواهت بس... (۲۶۳) و: خرّم آن روز کزین منزل ویران بروم... (۳۵۱) این شعر نیز شاد و گویای گشایش دل و درون گوینده است، اگرچه رنجهایی که در حدود این دو سال از غربت و ناگزیری از حشر و نشر با مردمی که آنان را مطلوب خود نمی‌یافته متحمّل شده بیش از آن بوده که حتی در چنین شادیانه‌ای یادی از آن محنتها (ولو به زبان کاملاً شاعرانه و استعاری) نکند: چه ناله‌ها که... نیز شاید به منظور درخواست از ممدوح است تا مرهمی بر این آلام بگذارد: به جبر خاطر ما کوش... هرچند در اینجا هم به قصد تعریضی به او (و شاید هم تسلّایی به خود) نیش زبانی چاشنی می‌کند: کلاه نمدی که دیهیم شاهی را مقهور خود کرده است، آن هم بسا و بارها. البته ممدوح، هم از سویی می‌داند که این «جبر» حکایت از شکستن استخوان شاعر از مصایب آن ایام دارد، و هم از سوی دیگر شاید این گستاخی را نوعی خودستایی معمول و معتاد در این گونه شعر می‌انگارد، وگرنه چه بسا ممکن بود سبب رنجش مجدّد ملوکانه شود.

سرانجام، این شعر، اگرچه از شاهکارهای خواجه نیست، لیکن یکی از ارزشمندترین آثار او از حیث ثبت وقایع این برهه از حیات او و چگونگی واکنش و برخورد او در قبال آنهاست.

۱۴۴

۱ یارم چو قدح به دست گیرد
بازار بتان شکست گیرد

۲ در پاش فتاده‌ام به زاری
آیا بود آن‌که دست گیرد؟

۳ در بحر فتاده‌ام چو ماهی
تا یار مرا به شست گیرد

۴ هر کس که بدید چشم او گفت:
کو محتسبی که مست گیرد؟

۵ خرّم دل او که همچو حافظ
جامی ز می الست گیرد

۱. مولانا:

ای صورت جان و جان صورت   بازار همه بتان شکستی
(کلیات ۶، ۹۷)

احتمالاً در واژهٔ «شکست» نظری به شکستنی بودن قدح هم داشته است.

۳. شست: ایهام: الف. انگشت اول؛ ب. دام و تور صید، چنان که می‌گوید:... دام بگشادی، ز شست ما بشد نخجیر ما (دربارهٔ «شست» به معنای اخیر، نک. ح ۱۰/۷.) احتمالی ضعیف هم هست که ایهام سومی هم به سن شست لحاظ شده باشد، یعنی یار مرا در شست سالگی فروگیرد.

۴. می توان آن را استفهام انکاری انگاشت، یعنی هیچ محتسبی نیست که جرأت ورزد و این مست (چشم مست مخمور یار) را بگیرد.

۵. سعدی:

نماز شام قیامت به هوش بازآید   کسی که خورده بود مَی ز بامداد الست
(غ ۴۰)

حافظ، چنان که در جای خود گفته‌ام، در اکثریت قاطع موارد، باده، می، شراب و دیگر مشابهات آن را به صورت نمادین، بدون تعیین نوع آن می‌آورد و تفسیر و تعبیر

را به خوانندهٔ خود واگذار می‌کند، و این کاملاً منطبق با موازین سمبولیسم (در همهٔ جهات و زمینه‌های آن) است، اما در چند مورد از میان تمامی اشعار خود و به خلاف شیوهٔ غالب خویش به ایضاح نوع عرفانی و الهی و آسمانی آن می‌پردازد. این یکی از همان موارد است، و لذا قدری مغایر بـا هـنجارهای مکـتب سـمبولیسم. (در مـورد الست، نک. ح ۲۰/۵؛ دربارهٔ مَی الست و پیمانه کشی از عهد الست، نک. ح ۲۱/۱.)

۱ دلم جـز مِـهر مَـهرویان طـریقی بـرنمی‌گیرد
ز هـر در مـی‌دهم پـندش، ولیکـن درنـمی‌گیرد
۲ خدا را، ای نصیحتگو، حدیث از خطّ ساقی گـو
کـه نـقشی در خـیال مـا ازیـن خـوشتر نـمی‌گیرد
۳ صُراحـی مـی‌کشم پـنهان و مـردم دفـتر انگـارند
عـجب گـر آتش ایـن زَرق در دفـتر نـمی‌گیرد
۴ من ایـن دلق مُـلَمَّع را بـخواهـم سـوختن روزی
کـه پـیر مـی‌فروشانش بـه جـامی بـرنمی‌گیرد
۵ از آن روی است یـاران را صـفاها بـا مـی لعـلت
کـه غـیر از راسـتی نـقشی دریـن جـوهر نـمی‌گیرد
۶ نصیحتگوی رندان را، که با حکم قضا جنگ است
دلش بس تـنگ مـی‌بینم، مگـر سـاغر نـمی‌گیرد؟
۷ میان گریه می‌خندم، که چون شمع اندرین مجلس
زبـان آتشـینم هست، لیکـن درنـمی‌گیرد
۸ مـن آن آیـینه را روزی بـه دست آرم سکـندروار
اگـر مـی‌گیرد ایـن آتش زمـانی، ور نـمی‌گیرد
۹ چه خوش صید دلم کردی، بنازم چشم مستت را
کـه کس مـرغان وحشـی را ازیـن خـوشتر نـمی‌گیرد
۱۰ سـخن در احـتیاج مـا و اسـتغنای مـعشوق است
چـه سـود افسـونگری، ای دل، چـو در دلبـر نـمی‌گیرد؟
۱۱ خدا را، رحمی، ای منعم، که درویش سر کـویت
دری دیگـر نـمی‌دانـد، رهـی دیگـر نـمی‌گیرد
۱۲ بدین شـعرِ تـرِ شـیرین، ز شـاهنشه عـجب دارم
کـه سـر تـا پـای حـافظ را چـرا در زر نـمی‌گیرد؟

۱. قاسم غنی عقیده دارد استقبالی است از غزل شاه شجاع:

چه شد، جانا، بدین گرمی که سوزم در نمی‌گیرد؟
مگر فریاد مهجوران ترا در سر نمی‌گیرد؟
(تاریخ عصر حافظ ۳۳۰)

ز هر در: =از هر باب، از هر قسم و نوع؛ در =باب، موضوع، مقوله، مبحث، بابت، امر، جُور، گونه، قِسم، ره، نوع و جنس؛ فردوسی:

دبیر نویسنده را پیش خواند ز هر در سخنها فراوان براند
یکی پاسخ نامه افگند بُن بدو در ز هر در فراوان سخن

حافظ: دلم جز مهر مهرویان... الخ. (دهخدا، ذیل «در»)

درگرفتن: اثر کردن، مؤثّر افتادن، کار کردن، کارگر شدن؛ نظامی عروضی، دربارهٔ مذکِّری که نگذاشت فردوسی را در گورستان مسلمانان دفن کنند: «و هرچند مردمان بگفتند با آن دانشمند درنگرفت.» (چهار مقاله ۴۹) نظامی:

ترا با من دم خَوش درنگیرد به قندیل یخ آتش درنگیرد
(خسرو و شیرین ۳۳۳)

(دهخدا، با برخی تغییرات)

۲. خط: =خط سبز، خطّ عِذار، موی نو برآمده بر پشت لب یا بر بناگوش در جنس مذکّر (نک.ح ۳/۴.) خطّ در اینجا نیز (همچون موارد بسیار دیگر) ایهامی به خطّ نوشتنی، به قرینهٔ حدیث (از جهت نوع مکتوب آن) و نقش (خط و نقش در نقاشی) نیز دارد. در بیت زیر، قضا را سخن از «خط ساقی» است، همراه با همان ایهام در مورد «نقش»:

خطّ ساقی گر ازین گونه زند نقش بر آب
ای بسا رخ که به خونابه منقّش باشد

نقش خیال هم به نظر می‌رسد سایه و روشنی باشد که از خط سبز یا مشکی بر زمینهٔ سپیدِ رخسار در خاطر مرتسم می‌شود.

قزوینی پس از این افزون دارد:

بیا، ای ساقی گلرخ، بیاور بادهٔ رنگین
که فکری در درون ما ازین بهتر نمی‌گیرد

که به اصطلاح داد می‌زند تکرارگونه‌ای است از بیت ۲ (خدا را، ای...). وانگهی، در بیت اخیر نیز ساقی حضور دارد، پس چه نیازی به طلب مجدّد باده هست؟ واژه‌های «درون» و «بهتر» هم تقریباً معادل «خیال» و «خوشتر» است، یعنی تکرار در تکرار؛ ضمن این‌که «بهتر» هم ایطای جَلی با قافیهٔ «خوشتر» پیدا می‌کند، و اینها در مجموع

یعنی زیانی برای شعر، بی‌هیچ سودی.

۳. بیتی است طنزآمیز، با تعریض به اهل فسق پنهان یا دارای تمایل پنهان به فسق در زیر ظاهر صالح. بار این طنز بیشتر بر روی فعل «کشیدن» (= رسم و نقش کردن) است. می‌گوید: من، به دلیل میل به باده، شکل صراحی را به دور از چشم دیگران بر روی دفتر رسم می‌کنم، و آنان گمان می‌کنند من مطالب معمول مثل موضوعات علمی، دینی، شعر و غیره را بر آن می‌نویسم. به هر حال این کار، خود مکر و زرق و ریا با خلق است، اما در شگفتم که چرا آتش این نیرنگ و سالوسی، دفتر را نمی‌سوزاند (یعنی قاعدتاً باید بسوزاند، چه به قول خود او و به طور کلّی «آتش زهد ریا خرمن دین خواهد سوخت...» ۳۹۹/۸) محتمل است «کشیدن» ایهام به حمل صراحی در خفا (زیر دلق، چنان که خواجه این مضمون را هم دارد) نیز داشته باشد، و یا به معنای سر کشیدن و درکشیدن باده (اگرچه این معنی، تناسبی با «دفتر» ندارد.) نیز واژهٔ «آتش» در ارتباط با صراحی شراب می تواند ایهامی هم به آتشگونی (از اوصاف شراب یعنی تندی و تیزی) داشته باشد. این نظر نگارنده است. اما خرمشاهی اصل معنی یا معنای اصل «کشیدن» را حمل کردن دانسته، اگرچه حدسهای دیگری نیز زده (حافظنامه ۱، ۵۸۴) و هروی فقط معنای حمل کردن را برای آن ذکر کرده است. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۶۳۰ـ۶۳۱) به گمانم این‌که «مردم دفتر انگارند» بیش از هر چیز به وضعیت کسی که به اصطلاح یواشکی شکل شیءِ مورد علاقهٔ خود را بر روی صفحهٔ دفتر می‌کشد درحالی‌که مردم از دور فقط دفتر را می‌بینند، نزدیکتر است تا این‌که بگوییم در زیر دلق آن را حمل می‌کند. وانگهی در مورد دفتر، چه دلیلی برای حمل آن در زیر دلق یا به هر حال به صورت پنهانی هست؟ و یا چه دلیلی دارد که یک شیءِ پنهان در زیر دلق را فقط دفتر، و نه چیز دیگر، بینگارند؟ تازه شیءِ پنهان در زیر دلق یا هر جامهٔ دیگر اصلاً دیده نمی‌شود تا دیگران بتوانند حدسی درباره‌اش بزنند، و اصولاً وقتی چیزی را مخفی می‌کنند که نخواهند به چشم بیاید. نیز اگر دفتری به‌رأی‌العین در میان نباشد، آتش گرفتن موضوعیتی نخواهد داشت، و باید پرسید: آتش در کدام دفتر درمی‌گیرد؟ دفتر موهوم؟ آری، بیشترین جان و جوهر طنز در معنایی است که ذکر شد. و اما به نظر می‌رسد در اینجا هم طعن و نقدی دارد بر «دفتر دانش» به معنای مرسوم (همان که می‌گوید «بشویید به می» ۱۹۹/۳). این دفتر، حاوی چیزی بجز علم ظاهر و مکتسب نیست، و چه بهتر که به جای چنین علومی بر روی آن شکل صراحی و سبو و ساغر کشیده شود. در هر حال، این خود هنری است که

همهٔ این معانی را در ظرفی چنین تنگ و بیتی این سان فشرده جای دهند.

۴. نزدیک است به بیت سعدی:

من ازین دلق ملمّع به در آیم روزی
تا همه خلق بدانند که: زنّاری هست
(غ ۱۱۱)

ملمَّع: اسم مفعول از مصدر تلمیع = رنگارنگ و رنگ به رنگ کردن؛ هر رنگی را که ضدّ رنگ دیگر باشد «لُمْعَة» می‌گویند. (لسان‌العرب) تلمیع = چپار شدن اندام یعنی خجکهای [= لکه‌های، خالهای ـ م] مخالف در رنگ بر اندام برآمدن (منتهی‌الارب) ملمّع: پارچهٔ دارای رنگهای مختلف (معین) دلق ملمع: دلق یا خرقه‌ای که از بر هم دوختن تکّه‌های ناهمرنگ پدید آمده باشد.

خرقه سوختن: ظاهراً نه نوعی سنت یا امر آیینی، بلکه نشان نفی ظاهرپرستی و طرد خرقه‌ای است که از اصل و اصالت و حقیقت عاری است. (نک. ح ۲۰۵/۸.)

بیت بر بنای نفی ارزش خرقهٔ آمیخته به زرق و ریا، خواه خرقهٔ زهد و خواه تصوف، است و این‌که این خرقه را (که در نظر اهل آن دارای قداست و نشان طهارت است) کسی حتی به یک پیالهٔ مَی نمی‌خرد، گویای برتری مطلق مستی و عشق بر ارزشهای صوری است، و حافظ چند بار به اَشکال مختلف بیان کرده است، مثلاً:

من این مرقّع رنگین چو گُل، بخواهم سوخت
که پیر باده‌فروشش به جرعه‌ای نخرید

سجّاده هم (به عنوان دیگر نماد زهد) همین حکم را دارد:

به کوی مَی‌فروشانش به جامی برنمی‌گیرند
زهی سجّادهٔ تقوی، که یک ساغر نمی‌ارزد

۵. اصل مضمونْ مبتنی بر مَثَل مشهور «مستی و راستی» است، و این‌که شراب، گوهر هر کس را بروز می‌دهد: گوهر هرکس ازین لعل توانی دانست (۴۹/۱) «هرکه پنج قدح شراب ناب بخورد آنچه اندروست از نیک و بد، ازو سر آید و گوهر خویش پدید کند.» (نوروزنامه ۶۰) همچنین این‌که نقشی بجز راستی در این لعل (شراب سرخ) پدیدار یا نقش و حک نمی‌شود، به دلیل شفافیت و آبگونگی لعل است (که هرگونه نقشی بر آن در حکم نقش بر آب است.) «راستی» هم به اعتبار لب محبوب و سخنی است که از آن برون می‌آید. نیز به نظر می‌رسد واژهٔ «روی» ایهامی دارد به فلز معروف، بدین اعتبار که همچون «لعل» و «جوهر» از احجار و کانیهاست و از نظر معنایی در تناسب با این دو واژه.

پس از این بیت، قزوینی و سایه افزون دارند:

سر و چشمی چنین دلکش، تو گویی: چشم ازو بردوز؟
بـرو، کـاین وعـظ بـی‌معنی مـرا در سـر نـمی‌گیرد

اما نیساری آن را اضافه بر متن دانسته است، و به گمان من حق با ایشان (و خانلری) است، زیرا در بیت ۲ سخن از نصیحتگو و نفی وعظ او رفته و آنجا هم در حقیقت به بی‌معنی بودن آن اشاره شده، و بنابراین، بیت مذکور از نظر محتوایی تقریباً تکراری است.

۶. خواجه بارها گفته که رندی، حکمی ازلی و قضایی آسمانی است، و بنابرایـن هرگونه خلاف و عنادی با آن، و حتی نصیحت برای بازداشتن از آن، به منزلهٔ ستیز با حکم حق یا دست کم نادیده گرفتن آن است:

بدِ رندان مگو، ای شیخ، و هش دار　　　که بـا مـهر خـدایـی کـینه داری

(قزوینی: حکم خدایی) (دربارهٔ ازلیّت رنـدی، نک. ح ۱۵۷/۷.) شـاعر بـا بـیانی طنزی می‌گوید: این نصیحتگو که رندان (بلکه عالم و آدم) را اندرز می‌دهد و از عشق و رندی منع می‌کند، گرفتار تنگی دل یا نظر است، و اگر ساغری نوش کند و چاشنی ذوقی به کام برساند مشکلش و دلش هردو گشوده می‌شود و البته دست از اندرز دادن به رندان برخواهد داشت. واژهٔ «تنگ» را هم می‌توان ایهام انگاشت، چه هـم گـویای قبض و گرفتگی دل بر اثر اندوه و ملال است، و هم بیانگر ضیق قلب و نداشتن سعه یا انشراح صدر. «مگـر سـاغر نـمی‌گیرد» هـم طـنزی مـضاعف است، بـدین سـان کـه تجاهل‌العارفی است که خود می‌تواند بیانگر این هم باشد که این جـناب نـاصح، بـا وجود وعظ برای رندان، خودش هم اهل باده (و در حقیقتْ واعظ غیر متّعظ) است؛ مثل این‌که بپرسند: مگر اهلش نیست؟ ضمناً می‌توان قایل به ایهامی از نوع ساختاری هم در جملهٔ «مگر ساغر نمی‌گیرد» شد، بدین نحو که «مگر» را هم می‌توان قید پرسش گرفت (که این البته خوانش یا هنجار اصلی است) و هم قید تأکید و ایجاب (=حتماً و یقیناً) یا قید شکّ و ظن (= شاید، ظاهراً). به فرض صحت این حدس، جمله چـنین می‌شود: این‌که او بسیار دلتنگ است قطعاً یا احتمالاً از این‌روست که باده نمی‌نوشد؛ اگرچه این خوانش با آن تعریض به اهل باده بودن سازگار نیست (گو این‌که در بسی از موارد ایهام، شرط سازگاری با عبارت و جا افتادن در جمله لحاظ نمی‌شود.)

۷. میان گریه خندیدن شمع، یا میان خنده گریستن آن: برای بیان حالت یا عاطفه‌ای دوگانه مثل غم و شادیِ آمیخته به هم است، یا نشان دادن این‌که هیچ‌یک از این‌دو برای

آدمی، به‌ویژه برای اهل عشق و معرفت و فکر و عرفان، یکسره و یکسویه نیست. اینجا هم زبان آتشین (گریهٔ شمع) هست ولی به گونه‌ای مضحکْ فاقد تأثیر است؛ مولانا:

ز شمع آموز، ای خواجه، میان گریه خندیدن
ز چشم آموز، ای زیرک، به هنگام سکون، رفتن
(کلیات ۴، ۱۳۵)

عراقی:

گرچه خندم گاهگاهی همچو شمع   در میان خنده گریانم، دریغ
(کلیات ۲۱۹)

خود حافظ:

بر خود چو شمع، خنده‌زنان گریه می‌کنم   تا با تو سنگدل چه کند سوز و ساز من

(گریهٔ شمع ـ وجه غالب ـ دانستهٔ همگان است؛ دربارهٔ خندهٔ شمع، نک. ح ۱۳۷/۹.)

۸. آیینهٔ اسکندر: تلمیحی به آینهٔ اسطوره‌گون اسکندر، که از نمادهای آگاهی و احاطه بر جهان و اِشراف بر دورترین اقطار و اقطاب آن است. این آیینه نیز همچون نماد مهم دیگر، جام جم، مآلاً به دل و بینش و بصارت آن نسبت بـه تـمامی امـور و اشیای جهان بازمی‌گردد و با جام جم یا جام کیخسرو تفاوت ماهوی ندارد و تنها فرق مهمی که می‌تواند با آن داشته باشد این است که در آیینه بیش از هر چیز جنبهٔ نظر عارفانه و اقتدار آن (به اعتبار شخص اسکندر) لحاظ می‌شود، و جام جم، اگرچه برخوردار از این خصیصه نیز هست، لیکن سرمستی عاشقانه و احاطهٔ عشق سرشتیِ آدمی و رها کردن هرگونه علاقه و تعلق اینجهانی در پرتو آن مستی و بی‌خویشی و شور و جوشش در آن (به اعتبار باده) در مرکز توجه قرار می‌گیرد. (نیز نک. ح ۵/۵.) حافظ اگر از عزم راسخ خویش برای به کف آوردن این آیینه سخن می‌گوید، بیش از هر چیز ناظر به همان احاطهٔ معرفتی و اقتدار و جامعیت نظر و بصر عارفانه است. (در باب معنای مصراع دوم، در ضمن سنجش ضبطها توضیح خواهم داد.)

اگر می‌گیرد... ور نمی‌گیرد: ایهام: الف. اگر اثر کند یا نکند. ب. «گرفتن» به معنای شعله‌ور شدن؛ فعل هم التزامی در ظاهرِ اِخباری است، که کاربردی رایج در پارسی است، برای مثال، وقتی کسری بزرجمهر وزیر را به زندان کرد «مشرفان گماشت که

انفاس وی می‌شمرند و بدو می‌رسانند.» (تاریخ بیهقی ۴۲۷) =بشمرند و به او برسانند، یا نمونه‌ای کهن‌تر، از دقیقی:

کاشکی اندر جهان شب نیستی   تا مرا هجران آن لب نیستی

(نیستی =نباشد) فرخی سیستانی:

گر از ده فضل تو، شاها، یکی در آفتابستی

همانا در پرستیدنْش هر کس را شتابستی

(دیوان ۴۰۸)

(در آفتابستی = در آفتاب باشد)

و امّا این آیینه، در عین دارا بودن همان مفهوم نمادینی که ذکر شد، می‌تواند استعاره از رخسار پاک، مصفا و نورانی یار نیز باشد، چه لقا و مشاهدهٔ این آیینه، خود نشانی از آگاهی بر تمامت جهان آفرینش است. به عبارت دیگر، و در حقیقت امر، تفکیکی میان این رخسارِ نورافشان بر جهان هستی و دلی که منظر یا مَجلای این رخسار و برخوردار از آینهٔ اسکندری است نمی‌توان کرد. اما پرسشی که اینجا پیش می‌آید این است که رابطهٔ میان آیینه و آتش (یا سوختن و «گرفتن» آن) چیست؟ زریاب خویی این رابطه را در اصطلاح «مِرآة مُحرِقه» (=آینهٔ سوزاننده یا آتشین) می‌داند و معتقد است که این لقب به آیینهٔ اسکندر از جهت خاصیت احراق و اشتعال آن داده شده است. تا آنجا که این نگارنده به یاد دارد، نخستین بار ایشان این نظر و این رابطه را مطرح کرده‌اند. (نک. آئینهٔ جام ۶۱ـ۶۴.) البته این نگارنده نظری دیگر دارد که در زیر می‌آید.

درک معنای لخت دوم در گرو اطمینان از صحت ضبط آن است. در طبع خانلری و ضبط سلیم نیساری در دفتر دگرسانیها دو بیت ۷ (میان گریه...) و ۸ (من آن آیینه...) دنبال هم‌اند. اگر خود شاعر چنین ترتیبی را اتّخاذ کرده باشد، «این آتش» به «زبان آتشین» بازمی‌گردد. ضمناً نیساری به جای «آتش، زمانی» دارد: «آتش‌زبانی» (به صورت ترکیب) که به گمان من مناسبتر از خانلری است. نسخ ایشان هم نشان می‌دهد که قدیمترین نسخه (یجـ) همین را دارد. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۵۲۴.) سایه، عیوضی و چند چاپ دیگر نیز به همین سان. اما بیت ۸ در قزوینی در ردیف دو بیت به آخر قرار گرفته و «این آتش زمانی» دارد، که این موقعیت بیت سبب شده تا «آتش» به کلّی بی‌ارتباط با قبل شود، که پیداست معنای آن را به معمّایی بدل می‌کند، زیرا مرجع آن دیگر «زبان آتشین» نیست. بنابراین «آتش» را در قزوینی شاید بتوان مثلاً آتش وجود

یا درون شاعر معنی کرد. این‌که «آتش‌زبانی» را در بیت ۸ ترجیح داده‌ام، هم به دلیل روشنی و بی‌اشکالی معنای آن است، و هم این‌که این بیت را از اتکا و وابستگی کامل به بیت قبلی نیز رها می‌کند و «این آتش‌زبانی» را در آن، حتی بدون این‌که لزوماً به «زبان آتشینم» بازگردانده شود، می‌توان به استقلال دریافت یا معنی کرد، و می‌دانیم که در عرف شعر ما (و نیز تازی) هرچه ابیات از نظر دستوری به یکدیگر کمتر وابسته یا موقوف باشند پذیرفته‌تر و حتی پسندیده‌تر است. همچنین «آتش‌زبانی» در مورد شمع، واژه‌ای رایج است؛ سعدی:

سعدی آتش‌زبانم، در غمت سوزان چو شمع
با همه آتش‌زبانی، در تو گیراییم نیست
(غ ۱۳۶)

من حتی به دلیل اشتراک دو بیت در برخی عناصر، احتمال می‌دهم حافظ از سعدی تأثیر پذیرفته باشد، که همین نیز احتمال صحت «آتش‌زبانی» را افزایش می‌دهد.

۹. خود خواجه:

اگرچه مرغ زیرک بود حافظ در هواداری — به تیر غمزه صیدش کرد چشم آن کمان‌ابرو

۱۰. در قرآن بارها بر غنا و استغنای الهی، و احتیاج و افتقار آدمی در برابر حق تأکید شده است، مثل: و ٱللّهُ الغَنیُّ و انتمُ الفقراء (محمد ۳۸) یا ایُّهَا ٱلناسُ انتمُ الفقراءُ إِلَی ٱللّه و اللهُ هُوَ الغَنیُّ الحمید (فاطر ۱۵) اِنَّ اللّهَ لَهُوَ الغَنیُّ الحمید (حج ۶۴) اساساً آدمی، آنگاه که خود را بی‌نیاز ببیند، از جای به در می‌شود: کَلّا اِنَّ الانسانَ لَیَطْغیٰ اَنْ رَآهُ ٱسْتغنیٰ (علق ۷) به گفتهٔ عطار، استغنا روی دیگرِ سکهٔ سلطنت الهی است:

همچو باران زاسمان سلطنت — خطِّ استغنا روان خواهد بُدن
(دیوان ۴۴۰)

حافظ هم خود بارها از این استغنا سخن گفته است، از جمله با جایگزینی ناز و نیاز به جای استغنا و افتقار:

میان عاشق و معشوق فرق بسیار است — چو یار ناز نماید، شما نیاز کنید
(نیز نک. «فقر» در: ح ۴۰/۱۰.)

۱۱. درویش (خواه فقیر و مسکین و خواه منسلک در آیین درویشی و طریقت) نه علمش و نه عملش جز به پناه آوردن به درگاه تو (نعمت‌بخش) قد نمی‌دهد. شاید بیت در نظر اول، با توجه به پیوستن به بیت پایانی، درویشی از نوع فقر ظاهر و توصیه

به توانگر برای برآوردن نیاز مستمند جلوه کند، یعنی به قول سعدی:

کار درویش مستمند برآر / که تو را نیز کارها باشد

(گلستان ۸۳)

اما لحن بیت و خاکساری و اخلاصی که در آن موج می‌زند، آن را بیشتر مرتبط به بیت قبل (احتیاج بشر و استغنای معشوق عارفان) می‌کند. «خدا را» هم صرفاً به صورت تکیه کلامی معمولی در موضع استغاثه در موارد فراوان می‌آید، و لذا لزوماً نباید مخاطب را به دلیل آن موجودی بشری انگاشت. (در این باره بنگرید به توضیح این نگارنده در: ح ۶۲/۴.) البته شاید این نیز از زیرکساری شاعر باشد که سخن را به نحوی ادا می‌کند که «شاهنشه» هم آن را به خود گیرد و کام گوینده نیز برآید.

۱۲. با توجه به مطلب مذکور در باب بیت ۱، شاهنشه کسی جز شاه شجاع نباید باشد. بیت حاضر هم حسن طلبی از مخدوم برای دریافت صله به صورت زر است، همچنان که نظیر آن در مقطع برخی دیگر از اشعار او نیز دیده می‌شود، مثل درخواست جام زر به هنگام صبوحی کردن سلطان:

ساقی، چو شاه نوش کند بادهٔ صبوح / گو: جام زر به حافظِ شب‌زنده‌دار بخش

❊ ❊ ❊

چنان که در ضمن توضیح ابیات ملاحظه کردید، این نگارنده، از نظر تعداد ابیات، خانلری و نیساری را (هردو دارای ۱۲ بیت) بر قزوینی (۱۴ بیت) و سایه (۱۳ تا) ترجیح می‌دهد.

غزلی است پر و پیمان، نه تنها از حیث تعداد ابیات، بلکه از جهت تنوع بسیار در مضامین، به نحوی که در ظاهر بجز دو بیت ۲ و ۶ (که محور آنها بر نصیحتگویی بیحاصل است) سنخیّتی میان مضامین به چشم نمی‌خورد. ممکن است در نظر اول چنین بنماید که یک رشته مضامین جدا از هم، چه بسا به علاقهٔ قافیهٔ هر بیت، در کنار همدیگر قرار گرفته‌اند، اما من چنین گمانی ندارم، زیرا قطع نظر از ترتیب ابیات (که در اغلب آنها امکان پس و پیش کردن وجود دارد) می‌توان عناصری کاملاً مرتبط با یکدیگر را، خواه از وجه تجانس و خواه تقابل، در شعر سراغ کرد. دو گروهبندی از دو طیف متضاد معهود: یکی زهد و مستوری و دیگر عشق و مستی در برابر هم ایفای نقش می‌کنند. اول پند دادن، نصیحتگو (دو بار) دفتر (علم مرسوم یا ظاهر) و دلق مرقع؛ دوم (طبق معمول با غلبهٔ کمّی و کیفی) شامل ساقی، صراحی (که شاعر رسم می‌کند) جام (اعطاییِ پیر می‌فروش) رندی، معشوق (با صفات و اوصافی چون لب

لعل، صید کردن دل، استغنا، اِنعام) و آیینه‌ای که می‌تواند جامع این جمله و به کف آوردن آن در حکم کسب غایات باشد. مهم این است که این دو گروه در یک عرصهٔ پر از تحرک به هم می‌آمیزند، و همین به شعر طبیعتی گرم می‌بخشد. هم تصاویر و هم افعالِ به کار رفته غالباً از نوع پر از تکان و جنبش و جوشش‌اند، که به نظر می‌رسد منبعث از تحرّکی درونی به هنگام سرایش شعر باشد. یک نمونهٔ روشن از آن را می‌توان در دو بیت پیاپی ۷ و ۸ دید: شاعر نخست حالتی متضاد را از خنده و گریه بر خود طرح می‌کند، خنده‌ای ظاهراً به اندازهٔ گریه‌اش تلخ از حیث بی‌تأثیر بودن زبان گرم او، امّا شگفتا که بی‌درنگ با عزمی راسخ و مقاومتی لایح می‌افزاید: نه، من سرانجام به آن آیینهٔ هستی‌نما دست خواهم یافت. باز تأکید می‌کنم: این آیینه، که به سکندر پیوند یافته، چیزی معمولی نیست تا بتوان این مضمون را هم چیزی عادی در کنار سایر مضامین تصور کرد. این آینه «احوال مُلک دارا» را بر آدمی عرضه می‌دارد. (نک. ح ۵/۵.) قدری اعجاب‌انگیز است که با وجود چند بار بی‌اثر خواندن تلاشهایش در برابر محبوب قاهر مستغنی، اینچنین به یکباره از وصول به این آیینه ابراز اطمینان می‌کند. آیا می‌توان گفت این دو بیت تنها به فرمایش مضمون یا قافیه بدین صورت گفته شده؟ اما این ساده‌ترین راه حل است. چرا موضوع را این گونه تحلیل نکنیم که شاعر، با وجود آن‌که چند بار سرش به سنگ خورده، یکباره و با نوعی لجاج، و همراه با خوشبینی و امیدواری، می‌گوید به آنچه می‌طلبد خواهد رسید، یا به گفتهٔ نشاط اصفهانی:... در دل دوست به هر حیله رهی باید کرد؟ کشاکشها در درون شعر دقیقاً تا بیت ۱۰ برقرار است و سخن دایم بر حول گرفتن یا نگرفتن، شدن یا نشدن، کام یافتن یا نیافتن و... اما شعر در حال اتمام است و پیداست نمی‌توان آن را در چنین وضعیتی به پایان برد و سخن را بدون استنتاج نتیجه‌ای مشخص رها کرد، همچنان که بارها از نحوهٔ اختتام اشعار خواجه سخن داشته‌ایم و این‌که معمولاً شعر را با نوعی نتیجه‌گیری قانع‌کننده از کل محتوای شعر تمام می‌کند. اینجا هم چنین است، و ختام واقعیِ شعر در بیت ۱۱ است: خدا را، رحمی... که دری و راهی جز این بر درویش گشوده نیست. حالا فرقی هم نمی‌کند که مخاطب بیت بشر باشد یا غیر بشر (اگرچه من نظرم را گفتم؛ اگر هم شما او را یک منعم معمولی بدانید نیز در نفس امر فرقی نمی‌کند، زیرا شعر را به این گونه هم می‌توان خاتمه داد.) این بیت را من پایانهٔ اصلی می‌دانم، چرا که بیت مدحیِ بعدی کاملاً از پیکرهٔ شعر جدا و به صورت نوعی ذیل و زایده است. غرض شاعر اگر چیزی جز این بوده باشد، به خود او مربوط است.

۱۴۶

۱ ساقی ار باده ازین دست به جام اندازد
عارفان را همه در شُرب مدام اندازد

۲ ور چنین زیر خم زلف نهد دانهٔ خال
ای بسا مرغِ خِرد را که به دام اندازد

۳ ای خوشا حالت آن مست که در پای حریف
سر و دستار نداند که کدام اندازد

۴ روز در کسب هنر کوش، که می خوردنِ روز
دلِ چون آینه در زنگ ظَلام اندازد

۵ آن زمان وقت میِ صبح‌فروغ است که شب
گِرد خرگاه افق پردهٔ شام اندازد

۶ زاهد خام، که انکار می و جام کند
پخته گردد چو نظر بر می خام اندازد

۷ باده با محتسب شهر ننوشی، حافظ
بخورد باده‌ات و سنگ به جام اندازد

۱. سعدی:

گر باده ازین خُم بود و مطرب ازین کوی
ما توبه بخواهیم شکستن به درستی
(غ ۵۲۴)

شیرین مغربی:

به کلی خواهم از خود گشت بیخود اگر باده دهد ساقی ازین دست
(دیوان ۴۳)

انداختن باده: = ریختن در ساغر (و نه به معنای ساختن آن) رودکی:

رودکی چنگ برگرفت و نواخت باده انداز، کو سرود انداخت
(آثار منظوم ۴۵۲)

(یعنی او شروع به نواختن کرد، تو نیز در موافقت با او می به ساغر ریز.) حافظ در

جاهای دیگر هم فعل «انداختن» را به همین معنی به کار برده است، چون: خیز و در کاسهٔ زر آب طربناک انداز... (۲۵۸/۱) بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم... (۳۶۷/۱)

مدام: ایهامی بس رایج: پیوسته + شراب (نک. ح ۱۱/۲.)

۲. مواردی دیگر از مضمون تشبیه زلف یا طّره به دام و خال به دانه دارد، مثل:

زلف او دام است و خالش دانهٔ آن دام و من
بر امید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست

در اینجا هم ممکن است زلف و خال را به ترتیب چون نمادی از کثرت و وحدت به کار گرفته باشد. (نک. ح ۶۳/۳.)

۳. سر انداختن: یک معنای حقیقی دارد که افتادن سر به پایین در حال مستی است، و یک معنای مجازی یعنی سر باختن و نثار جان برای یار یا هر فرد عزیز. ترکیب وصفی «مست سرانداز» هم به این هردو معنی به کار می‌رود. دستار هم مثل سر به هنگام مستی فرومی‌افتد (اگرچه دستار در عین حال می‌تواند نشان زهد هم باشد و انداختن آن در پای یار به معنای ترک زهد و اختیار عشق و شوریدگی.) سرانداز: در فرهنگها جانباز، چست و چالاک و بی‌باک و بی‌پروا معنی شده است. (جهانگیری، رشیدی، برهان) مست طافح [= از حد گذراننده ـ م] (چراغ هدایت) به ناز و نخوت خرامنده (مصطلحات‌الشعراء) سعدی، با ایهام به معنای جانبازِ و مست بی‌خویش:

سرانداز در عاشقی صادق است — که بدزَهره بر خویشتن عاشق است
(بوستان ۱۱۳)

سر انداختن و دستار انداختن: صفتهای مرکب سرانداز و دستارانداز، از نظر بیان مَجازند و هردو در یک حکم یعنی دارای علاقهٔ مجاورت، و از این‌رو می‌توانند به یکدیگر بدل یا جایگزین همدیگر شوند، مثل دست و آستین در: دست افشاندن و آستین افشاندن (هردو به معنای رقصیدن).

نظامی:

من کمر بسته‌ام به دمسازی — از تو تیغ و ز من سراندازی
(هفت پیکر ۳۴۸)

خاقانی (سر و دستار انداختن با هم):

سر دراندازم، نه دستار، از پی‌اش — غاشیهٔ سوداش دارم بر کَتِف
(دیوان ۶۲۴)

(در دهخدا\به صورت: سر بیندازم به دستار...) عطار، دستار انداختن بر اثر مستی:

لباس خواجگی از بر بیفگن به میخانه فروانداز دستار

(دیوان ۳۰۹)

بدین سان، سر و دستار انداختن، باختن و امثال اینها به معنای اوج خرابی و بیخودی و فدا کردن خود و متعلقات خویش در پای یار و محبت اوست؛ سلمان، در بیتی گویا:

رند از پی مَی سر دهد، ور زان که نستانند سر

دستار را بر سر کند، دستار و سر در سر کند

(دیوان ۱۰۷)

(بر سر کند: ایهام: بر سر بگذارد + افزون کند؛ در سر کند = فدا کند، همان معنای مراد حافظ) نیز حافظ:

ازین افیون که ساقی در مَی افکند حریفان را نه سر مانَد، نه دستار

(نک. ح ۲۴۰/۶.)

۴ـ۵. زنگ: سبزی و زنگار و چرکی که بر روی آیینه و شمشیر و امثال آن نشیند. (برهان) = ژنگ، زنج (معرّب) زنگار، ژنگار؛ مادّه‌ای سبزرنگ که در مجاورت هوا و رطوبت بر روی آهن و آینه و غیره پدید آید، و آن از ترکیب اکسیژن با جسمی دیگر حاصل شود. (معین) سنایی:

کار بد هرکه را رفیق بد است زان که بد زنگ آینهٔ خِرد است

(حدیقه ۲۱۶)

آینه و زنگ: در قدیم و تا قرون اخیر، ساختن آینه با شیشه و جیوه معمول نبود، بلکه آن را از ورقه‌های آهن، روی و نظایر اینها با صیقل و سایش کامل، به گونه‌ای عکس‌پذیر، می‌ساختند. زنگ پیداست بر فلز می‌نشیند، نه بر شیشه. «اگرچه آینهٔ دل عزیزت به آه اندوه زنگ برآورده‌ای...» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۰۰) حافظ هم واژهٔ «آینه» را همراه با آهن و روی آورده است:... نیست چون آینه‌ام روی ز آهن، چکنم؟ (۳۳۷/۲) احتمالی هم (گرچه ضعیف) هست که «زنگ» ایهامی به کشور «زنگ» (= زنگبار) داشته باشد، زیرا گاهی در مورد آینه، واژهٔ «زنگ» را به صورت ایهامی میان زنگار آینه و کشور زنگ می‌آوردند، چنان که خاقانی می‌گوید:

خسرو چین از افق، آینهٔ چین نمود

ز آینهٔ چرخ رفت، زنگ شه زنگبار

(دیوان ۱۸۲)

گذشته از این (و شاید مهمتر از آن در مورد بیت متن) این‌که خود مَی را نیز به کشور زنگ یا زنگی تشبیه می‌کردند، که وجه شبه در آن شاید سرخیِ سیر یا سیه‌فام برخی از انواع باده (پدید آمده از انگور سیاه‌گونه) و یا تندی و تیزی باده (همچون طبع زنگیان) و شاید هم هردو، بوده باشد؛ سوزنی، که قضا را باده و آیینه و زنگ (به هردو معنی) را با هم آورده است:

ما بادهٔ چو زنگ بر آیینه ریخته   وایینه زنگ برزده از بادهٔ چو زنگ

(دیوان ۲۳۲)

به احتمال قوی، حافظ همین بیت را هم مورد نظر قرار داده است.

ظَلام: کَسَحاب = تاریکی اول شب یا تاریکی [مطلق ـ م] (منتهی‌الارب) همین معنی در الصّراح من الصّحاح و کنزاللغات (نقل از یزدگردی، نفثةالمصدور، «فرهنگ لغات و...» ۴۸۴) هم‌مادّه با ظلمت، ظلم و بسی دیگر از واژه‌های مشتق از آن؛ سعدی:

نگاه می‌کنم از پیش رایت خورشید   که می‌برد به افق پرچم سیاه ظلام

(غ ۳۵۶)

زنگ ظلام: ترکیبی است تشبیهی = تیرگی و کدورت (برای دل).

صبح‌فروغ: ترکیب مزجی، صفت مرکّب، که به دلیل روشنی و درخشش آفتاب‌گونهٔ می به آن اطلاق شده است.

خرگاه: ظاهراً خیمه‌ای که در میان چادر یا آلاچیق قرار داشته است. چنان که پیشتر هم گذشت، با وجود برخی پژوهشها و اظهارنظرها، معنای دقیق آن معلوم نیست. (نک. «خرگه» در: ح ۱۴۳/۶.)

خرگاه افق: اضافه‌ای تشبیهی است. اگر فرض کنیم که شاعر واژهٔ «خرگاه» را دقیقاً به معنای خیمه‌ای در میان خیمه‌ای بزرگتر (و نه مطلق خیمه) به کار برده باشد، می‌توان تصور کرد که افق نسبت به کل جهانِ شناختهٔ آن روزگار شبیه یک خیمهٔ کوچک در وسطِ یک خیمه و بارگاه بزرگ است. ضمناً این ترکیب با «خرگهِ (یا خرگاهِ) ماه» (۱۴۳/۶) که کلّ آن را به معنای هاله یا خرمن ماه دانستیم، متفاوت است، زیرا در ترکیب اخیر، ماه به خرگاه مانند نمی‌شود بلکه کلّ آن استعاره برای هاله است. ابوالفضل مصفیٰ: خرگاه افق، خرگاه آسمان، خرگاه خورشید، خرگاه گاوپشت: به ترتیب وصفی است از شکل دایره‌ایِ آسمان و افق. (فرهنگ اصطلاحات نجومی)

پردهٔ شام: چادر و خیمهٔ بافته در شام (معروف به نفاست) با ایهام «شام» به شامگاه دو بیت حاضر، تا آنجا که من دیده‌ام، در نسخه‌ها دنبال هم و در حکم

موقوف‌المعنی‌اند. عناصر و شیوهٔ بیان جای تردیدی باقی نمی‌گذارد که شاعر می‌خواهد بادهٔ انگوری (حرام در شرع) را القا کند، به گونه‌ای که خوانندهٔ شعرْ سخن او را توصیه و دستورالعملی برای باده خوردن و وقت مناسب آن بینگارد (البته باطن را خدای داند). روز را باید به کسب فضیلت و کمال یا کار و فعالیت اختصاص داد و خوردن باده را از هنگامی آغاز کرد که شب بر افق گسترده شده باشد. اتفاقاً امروزیان هم همین را می‌گویند و مَی زدن در طول روز را مایهٔ صداع یا کسل شدن و از دید دیگر موجب اتلاف فرصتهای فعالیت مفید روزانه می‌دانند و نوشیدن باده را در شب، از آن روی که ملحق به زمان خواب می‌شود، اقرب به جلب صحّت و کسب لذّت می‌دانند. حال چرا شاعر چنین سخن می‌گوید به نحوی که می‌توان گفت اصرار دارد بدین شیوه به دیگران بقبولاند که مقصودش همین بادهٔ معمولی است؟ به نظر بنده جلب ملامت و اغراض ملامی و ملامی‌وار در این میانه مهمترین عامل و انگیزه است، خواه اصل نیّت او بادهٔ حرام باشد، و خواه بادهٔ معرفت و عشق و از این قبیل. (بقیهٔ سخن را، از آن روی که مستلزم نگریستن بر کل شعر است، به سخن پایانی وامی‌گذارم.)

و امّا زریاب خویی این دو بیت را برگرفته از شعری از یحیی بن خالد برمکی، وزیر هارون‌الرشید عباسی، در اندرز به پسرش فضل می‌داند که در آن وی را از عیش و تفریح روز برحذر داشته است. این مطلب در مروج‌الذّهب مسعودی (طبع شارل پلا، ج ۴، ص ۲۳۴) آمده است:

اِنْصَبْ نَهاراً فی طلابِ العُلیٰ وَ اْصبِرْ علیٰ فَقْدِ لِقاءِ الحبیبِ
حتی اِذَا اَلّلیلُ اَتیٰ مُقبِلاً وَ اَسْتَتَرَتْ فیه وُجوهُ العیوبِ
فَکایِدِ اَلّلیلَ بِما تَشْتَهِی فَاِنَّمَا اَلّلیلُ نَهارُ اَلْاَریبِ

(روز را در کسب بزرگی بکوش / و بر ندیدن روی دوست شکیبایی کن / تا آنگاه که شب دررسد / و چهرهٔ عیبها در آن نهان گردد / پس در شب هرچه می‌خواهی به جای آر / و تنها شب است که برای مرد آگاه در حکم روز است.) (آئینهٔ جام ۲۰۵ـ۲۰۶) از نگاهی دیگر هم شب، هنگام باده‌خواری است: «ادب دیگر آن‌که آغاز شراب‌خواری، نماز دیگر [= مغرب ـ م] کن تا اگر مست شوی، شب نیز درآمده باشد و مردمان مستی تو نبینند.» (انیس‌الناس ۱۹۱)

۶. خام و پخته با هم ایهام تضاد دارند. خام: بی‌تجربه و ناآزموده + بادهٔ خام مرغوب؛ پخته: به عکس آن، به هردو معنی؛ می خام: به خلاف بسیاری چیزها که نوع

پختهٔ آنها مطلوب است، این شراب خام است که دلخواه است، زیرا شراب در صورت جوشانیدنْ خاصیت خود را به دلیل فرّار بودن الکل و ناپایداری آن در برابر حرارت از دست می‌دهد، و ممکن است به «سیکی» (= سه‌یکی، یک سوم، مثلّث؛ برهان، رشیدی، آنندراج) تبدیل شود. (نیز نک. معین و دهخدا، ذیل «سیکی»، «سیکی‌خواره» و امثال اینها.) البته این در صورتی است که مراد از «پخته» در مورد شراب، معنای جاافتاده، قوام آمده یا همان شراب کهنه نباشد. صفت «خام» برای مَی از دیرباز بسیار در متون به کار رفته است؛ فردوسی، دربارهٔ فرمان اسفندیار در نشست او با رستم:

بفرمود مهتر که: جام آورید — به جای می پخته، خام آورید

(شاهنامه ۶، ۲۶۵)

منوچهری، هم در ترغیب به بادهٔ خام:

بر سماع چنگ او باید نبید خام خورد

می خوش آید، خاصه اندر مهرگان، بر بانگ چنگ

(دیوان ۵۰)

سنایی، همچون هر عاشق پخته و سوخته، طالب می خام است:

در آتش تیمار تو تا سوخته گشتیم — در کنج خرابات میِ خام گرفتیم

(دیوان ۹۵۰)

عماد فقیه، محتوایی نزدیک به بیت حافظ را با شکلی متفاوت بیان می‌کند:

بادهٔ جوشیده ده، نه پختهٔ سالوس — کاین میِ پخته دوای زاهد خام است

(دیوان ۶۰)

مَی «پخته» یا جوشیده، که مقصود عماد است، ظاهراً یعنی شرابِ در حال جوشش در خم (= همان می خام) و بدین سان در این بیت، «پخته» با «جوشیده» ایهام تناسب و با «خام» ایهام تضاد دارد؛ سلمان، در برداشتی متفاوت:

ساقیا، من پخته‌ام، بویی تمام است از مَی‌ام

خام را دِه خام، کار ناتمامان کن تمام

(دیوان ۲۲۳)

ناصر بخارایی به نظر می‌رسد اقتباس از همین بیت سلمان کرده باشد، البته با جانبداری از نوع پختهٔ می:

از باده، تو کار دل ما خام مینداز — عاشق که مَی پخته خورَد، خام نباشد

(دیوان ۲۵۱)

و اما بیت طنزآمیز حافظ مشعر بر این است که زاهد ناآزمودهٔ دنیاندیده، درست به همین دلیل در موضع مخالفت با باده است، اما به محض این‌که چشمش بر شراب خام مرغوب مطلوب می‌افتد قلب ماهیت می‌دهد و چون پختگان عمل می‌کند (ظاهراً می‌نوشد). انکار باده به زبان، به رغم میل آن در دل، و یا ارتکاب نوشیدن آن در عمل، مضمون بسیاری از ابیات خواجه در مورد کلّ طیف مستوران (از زاهد، محتسب، شیخ، مفتی و...) است. اما در این میان جالب توجه است سخن فرّخی سیستانی، که می‌گوید: امام و عالم شهر هم مثل من دلش مایل به فسق است، با این تفاوت که او زیرک است و اظهار نمی‌کند؛ برخلاف منِ سادهٔ ابله که به زبان می‌آورم. (بیت حافظ هم خود مبتنی بر چنین خصلتی است و طنز آن هم بر این پایه):

مَی ستانم ز کف آن‌که مرا چشم بدوست — وان کسی را که دلم خواهد گیرم در بر

بازخواهم به شبی بوسهٔ یکماهه ز دوست — بوسه و آنچه بدان ماند، معنیش نگر

عالم شهر همین خواهد، لیکن به زبان — بنگوید چو منِ ابلهِ دیوانهٔ خر [!]

(دیوان ۱۷۳)

مولانا با اشاره به بادهٔ عشق عارفانه می‌گوید: اگر زاهد بویی از این می بیابد زیر و رو خواهد شد:

همه زُهّاد عالَم را اگر بویی رسد زین می

چه ویرانی پدید آید، چه گویم من؟ نمی‌دانم

(کلیات ۳، ۲۰۵)

۷. این بار محتسب آماج طنز و طعن است. کسی که به اصطلاح از دستش دررود و با محتسب به شراب نوشیدن بنشیند، مصداق «خسر الدُّنییٰ و العُقبیٰ» است یا این مثل معروف: هم چوب می‌خورد، هم پیاز، و هم پول را می‌دهد. (دهخدا، امثال و حکم ۴، ۱۹۸۹) بیت، همزمان پتهٔ او را از چند جهت بر روی آب می‌اندازد: این‌که این عامل اجرای حکم شرع، خود اهل باده است؛ دیگر این‌که فرصت‌طلب و در استیفای عیش و لذتْ جَلد است، و بدتر از همه، ناجوانمرد است و نمکخوار نمکدان‌شکن.

قزوینی و برخی چاپهای دیگر (که نسخهٔ خلخالی را اساس قرار داده‌اند) در این بیت به جای «حافظ» (که طبعاً بیت را هیأت تخلص می‌بخشد) دارند: زنهار، و در عوض، بیتی را حاوی تخلص بدین صورت دارند:

حافظا، سر ز کُله گوشهٔ خورشید برآر — بختت ار قرعه بدان ماه تمام اندازد

نیساری هم از نسخهٔ خلخالی (و بهتر بگوییم: از قزوینی) پیروی کرده و این بیت

را هم افزوده است. مایهٔ شگفتی این‌که از میان ۳۲ نسخهٔ مبنای کار ایشان ظاهراً فقط چهار نسخه این بیت را دارند که قدیمترین آنها هم خلخالی است و سه نسخهٔ دیگر هم متأخرند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۵۲۶ و ۵۲۸.) البته در این‌که بیت مطابق اسلوب حافظ است تردیدی نیست.



این غزل نمونه‌ای است بس گویا از یکی از شیوه‌های سمبولیسم در به کارگیری نماد بنیادین باده؛ گویا، از این روی که بیتی حاوی بادهٔ عرفانی یا الهی، درست در کنار چند بیت با توصیف باده به شکل معمولی یا انگوری قرار گرفته. نگاهی به ساختار معناییِ شعر می‌تواند مؤید ادعای من باشد: از یک سو در مطلع شعر، آشکارا سخن از بادهٔ عارفان و شرب مدام آنان می‌رود. اما از سوی دیگر در سایر ابیات، کمترین نشانهٔ آشکار و قانع‌کننده‌ای بر این نوع باده وجود ندارد، بلکه به عکس، باده در این بیتها از نظر شیوهٔ توصیف و تجسمْ دارای حالت عینی یا به زبان ساده، القا کنندهٔ بادهٔ انگوریِ حرام در شرع است. چنان که در شرح دو بیت پیاپی ۴ و ۵ ذکر شد، شاعر از طریق نحوهٔ توصیف مَی و زمان مناسب نوشیدن آن می‌خواهد وانمود و خواننده را باورمند به آن کند که مقصودی بجز می انگوری ندارد. دلیلش هم (که خواننده لابد به آن واقف است) این است که نوشیدن بادهٔ عرفانی یا الهی، وقت معینی ندارد، چه شب باشد و چه روز. مگر این همه تأکید از طرف عرفا نشده که عارف یا سالک حتی یک لحظه از لیل و نهار نباید از ذکر حق غافل باشد؟ البته این نیز به جای خود معتبر است که احوال و واقعات عارفانه بیشتر به هنگام شب دست می‌دهد، و شمار بسیاری از عارفان، روز را به کار و کسب برای تأمین معاش اختصاص می‌دادند و شب را به احوال و معاملات عارفانه با محبوب؛ و درست همین است که موضوع را قدری پیچیده می‌کند، زیرا شاعر در صورت لزوم می‌تواند ادعا کند که مراد من از توصیه به باده نوشیدن در شب نیز همین بادهٔ عشق و عرفان بوده است. اما به هر حال این دو بیت، مطابق عرف توصیف شاعرانه، می‌تواند به باده حالت عینی و محسوس بدهد. نیز به دیگر ابیات بنگریم: دستار انداختن، می خام، نوشیدن با محتسب و سنگ به جام زدن همگی القاگر بادهٔ حقیقی یا انگوری‌اند. پژوهندگان، چنان که در جای خود گفته‌ایم، برای جدا کردن بادهٔ انگوری و عرفانی از یکدیگر ملاکها و موازینی ذکر کرده‌اند که شامل ابیات این شعر (بجز بیت ۱) می‌شود، مثل رنگ یا درخشش و تلألؤ

(صبح‌فروغ) نوع و جنس (خام) زمان صَرف آن (شب) فضای صرف (مثلاً با چه کسی خورده می‌شود، و اینجا محتسب، و نیز سنگ پرتاب کردن به سوی جام) جملگی منطبق بر معیارهای مطرح شده برای شراب انگوری یا محسوس است. اما باز تأکید و توجه خوانندگان را بدین نکته جلب می‌کنم که اینها همگی صرفاً مربوط به بافت کلام یا شکل و شیوهٔ بیان موضوع است، و نه این‌که شاعر لزوماً و در دل و درون خویش از همین بادهٔ عینی و انگوری چونان نمادی برای معانی عرفانی سود نجسته یا نمی‌تواند سود بجوید. نیت او و نفس یا حقیقت امر چیزی است مربوط به خود او و به دور از حیطهٔ ورود ما. آنان هم که این گونه قواعد و موازین را برای تمییز دو گونهٔ باده وضع کرده‌اند هرگز نگفته‌اند که ذکر بادهٔ انگوری لزوماً به معنای نوشیدن آن در عالم واقع است بلکه مقصودشان جداسازی این‌دو صرفاً از حیث نحوهٔ بیان و شیوهٔ توصیف است (که به هر حال امری شکلی و شیوه‌ای است) و بادهٔ کاملاً محسوس هم می‌تواند رمز یا نمادی از عشق عرفانی و الهی باشد (چنان‌که در جای خود نمونه‌های فراوان از باده در شعر عارفان بزرگ داده‌ام که همگی برخوردار از عینیت یا حسّانیّت کامل از نظر نحوهٔ توصیف بوده‌اند.) همچنین من بارها تأکید کرده‌ام که دو بادهٔ انگوری و عرفانی در نفس امر نمی‌توانند به دلیل عدم امکان اجتماع نقیضَین در درون یک شعر واحد با هم گرد آیند، زیرا تناقض ماهوی با همدیگر دارند، و اگر هم شاعری این‌دو را با هم جمع کند دارای اندیشه‌ای گسیخته و نامنسجم است و یا به وحدت و انسجام اندیشه در شعر اهمیت نمی‌دهد، درست مثل این‌که عشق به حق را با عشق شهوی در یک شعر در هم بیامیزد. ممکن است متشاعری چنین کند یا هندی‌سرایی (آن هم به ندرت) تناقضی از این دست مرتکب شود، اما گمان نمی‌کنم حافظ چنین کسی باشد. بنابراین، در یک شعرِ با حساب و کتاب، معمولاً همهٔ این دوسوهای تناقض، اعم از باده، عشق، شاهد، مطرب و غیره یکسویه و همگون خواهد شد، خواه به این و خواه به آن سو، یعنی یا رومی روم یا زنگی زنگ، و در غیر این صورت، نام شعر را هرچه بگذاریم بی‌گمان شعرِ دارای وحدت و تمامیت نخواهد بود. اما می‌خواهم بگویم این فقط گوشه‌ای کوچک از مسأله‌ای بزرگ به نام باده (و نیز دیگر نمادهای مهم یاد شده) در شعر سمبولیک گذشتهٔ پارسی است. (در سمبولیسم جدید از نیما به بعد چنین مشکلی اساساً وجود ندارد یا حل شده است.) آری، مسأله پیچیده‌تر از آن است که با دو کلمه حرف من و امثال من حل شود، زیرا شقوق و شروط و قیود و اعتبارات آن بسی بیش از اینهاست، و در غیر این صورتْ

سمبولیسم و شعر سمبولیک را پیچیده‌ترین فراوردهٔ ذهنیت شاعرانه نمی‌خوانند. قرنهاست که خوانندگان شعر نمادگرای گذشته در چم و خم مفهوم باده در شعر مانده‌اند و خواهند ماند، و لاجرم هر کس بر وفق علایق و عقاید خود به تفسیر آن پرداخته است و خواهد پرداخت. معمولاً هم دو قطب در مقابل همدیگر قرار دارند (و این قطب‌بندی، بیشتر در مورد عصر ما صدق می‌کند): یکی آنان که چیزی جز بادهٔ عرفان در حافظ نمی‌بینند (حافظ را از آن روی می‌گویم که معمولاً و عملاً دربارهٔ باده و غیره در اشعار دیگران بحثی نمی‌شود) و دیگر کسانی که بادهٔ معرفت و عرفان و... را جعل و اختراع و توجیه می‌انگارند. گروه اول می‌شود مدافع و نایب مناب حافظ (باز هم می‌گویم: فقط حافظ) و گروه دوم هم قیاس‌کنندهٔ عالم و آدم با خود. و این رشته، یعنی بحث و جدل‌های لایعنی، سر دراز دارد، چنان که در جای خود بشرح‌تر گفته‌ام.

و اما اگر در مورد باده و معنای نفس‌الامری آن در غزل حاضر نظر مرا جویا شوید، با توجه به ساختار کلّ غزل، گمان می‌کنم بتوان مبنا را بر بیت اول یعنی بادهٔ عرفان گذارد و بقیهٔ ابیات را هم (باز به دلیل امتناع نقیضین و با توجه به اصل وحدت و تمامیت) زیر پوشش آن درآورد، اگرچه از حیث کمیت در اقلیت نسبت به چند مورد بعدی است که باده به شکل محسوس یا انگوری توصیف شده است؛ ضمن این‌که من در باب کلّ اشعار خواجه دیدگاه تنزیهی ندارم، چه به قول شیخ:... که هرچه نقل کنند از بشر در امکان است. در برخی اشعار حافظ به عکس این می‌توان پایه را بر می انگوری گذارد یا دست کم دلیلی برای خلاف آن نمی‌توان یافت، اگرچه باز در آن صورت هم میان توصیف در شعر و مصداق آن در واقع تفاوت هست، و لذا خواننده تنها در حدود شکل و مقتضیات شعری قادر به قضاوت است، و نه دربارهٔ حقیقت و نفس امر یا دل و درون شاعر (چنان که بارها تأکید کرده‌ام). در مورد شعر حاضر هم شمای خواننده شاید به خلاف این بنده ترجیح دهید که مبنا را بر بادهٔ حقیقی یا معمولی بگذارید و سایر موارد ذکر باده را با آن قیاس کنید، اما این‌که در یک شعر واحد میان معانی ناسازگار جمع کنیم و آنگاه ملغمه‌ای از کوسه و ریش‌پهن را به شاعر منتسب داریم، تصور نمی‌کنم زیبندهٔ او باشد. حافظ، با ویژگیهایی که در این دفتر از او ذکر شده، و از جمله وسواس حیرت‌انگیز وی و این‌که جزئیات شعر را تحت ضبط و ربط کامل دارد، بعید است که «هر لحظه به شکلی برآید».

۱۴۷

۱ دمی با غم به سر بردن، جهان یکسر نمی‌ارزد
به می بفروش دَلق ما، کزین بهتر نمی‌ارزد

۲ به کوی می‌فروشانش به جامی برنمی‌گیرند
زِهی سجّادهٔ تقوی، که یک ساغر نمی‌ارزد

۳ رقیبم سرزنشها کرد کز این باب رخ برتاب
چه افتاد این سر ما را که خاک در نمی‌ارزد؟

۴ شکوه تاج سلطانی، که بیم جان دران دَرْج است
کلاهی دلکش است، اما به ترک سر نمی‌ارزد

۵ بس آسان می‌نمود اوّل، غم دریا به بوی سود
غلط گفتم، که این طوفان به صد گوهر نمی‌ارزد

۶ ترا آن به که روی خود ز مشتاقان بپوشانی
که شادی جهانگیری، غم لشکر نمی‌ارزد

۷ چو حافظ در قناعت کوش و از دنیای دون بگذر
که یک جَو منّت دونان به صد من زر نمی‌ارزد

۱. ناصر بخارایی (با تفاوت قافیه):

غم عالم مخور، ای دل، که عالم غم نمی‌ارزد
به غمگین گشتن یک دل، همه عالم نمی‌ارزد
(دیوان ۲۴۳)

یحیی بن معاذ الرّازی، عارف بزرگ (ف ۲۵۸) سخنی همانند این دارد: «جمیع الدّنیا، مِن اوّلِها اِلیٰ آخِرِها، لایُساوِی غَمَّ ساعةٍ...» (سلمی، طبقات‌الصوفیه ۱۱۰) (همهٔ عالم، از اول تا به آخر، به ساعتی با غم به سر آوردن نمی‌ارزد.)

از این بهتر نمی‌ارزد: حاوی دو معنی است: یکی این‌که ارزشی بیش از این ندارد، و دیگر آن‌که بهترین مصرفش همین است.

۲. سجّادهٔ تقوی را هم مثل خرقه و غیره در وجه مَی نهاده‌اند تا بدین وسیله برتری عشق و سرمستی عاشقانه را بر زهد بیان دارند؛ ناصر بخارایی:

ببر سجّادهٔ تقوی و رهن ساغر مَی کن
بگیر این خرقهٔ ناموس و بر بانگ ربابی ده
(دیوان ۳۶۹)

حافظ چندین مضمون از این دست دارد، مثل:

من این دلق ملمع را بخواهم سوختن روزی
که پیر می‌فروشانش به جامی برنمی‌گیرد

من این مرقّعِ رنگین چو گل، بخواهم سوخت　　که پیر باده‌فروشش به جرعه‌ای نخرید

۳. م: شناسهٔ مفعولی (=رقیب، مرا)

سرزنش: ایهام: الف. ملامت و شماتت؛ ب. زنش (زدن) بر سر (به قرینهٔ «سر» در لخت دوم)

باب: این نیز ایهامی است: الف. در؛ ب. مقوله، موضوع، مورد؛ سعدی:

حیات سعدی آن باشد که بر خاک درت میرد
دری دیگر نمی‌دانم، مکن محروم ازین بابم
(غ ۳۶۴)

خود حافظ:

چو بر درِ تو منِ بی‌نوای بی‌زر و زور　　به هیچ باب ندارم رهِ خروج و دخول

افتاد: (=شد) می‌تواند ایهامی هم به معنای معمول «افتادن» (در مورد سری که بر روی خاک افتاده) داشته باشد.

۴. دَرج: به صورت اسم یعنی طومار؛ به صورت فعل: مصدر مجرّد =در نَوَردیدن نامه (منتهی‌الارب) تا کردن و داخل کردنْ چیزی را در چیزی، پیچیدنْ چیزی را در چیزی، از جمله گنجانیدن و نوشتن مطلبی در کتاب و رساله و غیره (معین، دهخدا) این واژه، بدین گونه که در بیت آمده، مصدر به معنای مفعول است، یعنی درج شده، مندرج، منطوی، و به صورت مجازْ پنهان؛ مولانا:

حرص بطّ از شهوت حلق است و فرج　　در ریاست بیست چندان است درج
(مثنوی ۵، ۳۵)

(دهخدا، با قدری تغییر) بنابراین «بیم جان دران درج است» یعنی خطر جانی در آن مضمر یا نهفته است، یا آن شکوهْ متضمّن یا مستلزم یا همراه و ملازم این بیم جان است، یا به عبارت ساده: آن شکوه و جلال و تنعم، این ترس مداوم از جان را هم دارد.

تَرک: ایهامی است حاوی سه معنی: الف (واژهٔ پارسی) کلاه‌خود، کلاه آهنی رزم

(به این معنی «ترگ» مطابق ریشهٔ targ در پارسی میانه است. (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «تافتن»)؛ در سده‌های نخستین ادب دری هم بیشتر با «گ» مستعمل بود.) فردوسی، از زبان رستم به اشکبوس:

مرا مادرم نامْ مرگ تـو کـرد   زمانه مرا پتک ترگ تو کرد

(شاهنامه ۴، ۱۹۵)

ب. گوشه یا سوزهٔ کلاه، هریک از برشها یا سوزه‌های کلاه (معمولاً از نوع فاخر و متعلق به افراد متشخّص و ردهٔ بالا) ایـن تـرگها از دو تـرگ بـه بـالا بـود، مـثل کـلاه چهارترگ، هفت‌ترگ و دوازده‌ترگ (مانند کلاه سران قزلباشهای عـصر صـفوی) ج. (واژهٔ عربی) = رها کردن، واگذاشتن؛ عطار، با همین ایهام:

در کلاه فقر می‌باشد سه تـرک   ترک دنیا، ترک عقبیٰ، ترکِ ترک

(نقل از دهخدا)

خود خواجه، نظیر این ایهام:

طریق کامبخشی چیست؟ ترک کام خود کردن

کلاه سروری آن است کز این ترک بـردوزی

۵. به بویِ: ایهام رایج میان معنای رایحه و آرزو، که در بسیاری از موارد استعمالِ آن وجود دارد. (برای نمونه، نک. «به بویِ» در: ح ۱/۲.)

۶. جهانگیری: در شعر عرفانی، مراد هـمه‌جایی شـدن مـحبوب عـارفان است و جهان را فراگرفتن، چنان که به صورت فعل در این بیت آمده است:

حسنت به اتفاق ملاحت جهان گرفت   آری، به اتفاق جهان می‌توان گـرفت

(نک. ح ۸۷/۱.) البته خواجه می‌گوید: این جهانگیر شدن یا تسخیر عـالم، خـود به‌منزلهٔ تقبل مشکلات و مشقات لشکرداری است. پس تو (معشوق) تا وقتی که کسی چهرهٔ زیبایت را نمی‌بیند، از دست عشاق فراغت داری، اما با گشودن رخسارت همهٔ آفریدگانْ عاشق تو می‌شوند، که این برای تو همراه با دغدغه و اندیشهٔ اداره و تـیمار این لشکریان و خدم و حشم خواهد بود.

۷. حضرت علی: کَفیٰ بِالقَناعةِ کنزاً. (خرسندی به داشته، برترین گنج است.) نیز در شعری که به آن حضرت منسوب است:

کُـنْ غَـنِیَّ القـلـبِ وَ اْقْنَعْ بِـالقلیل   مُتْ و لا تَـطْلُبْ مَـعیشاً مِـنْ لَـئیم

(توانگر به دل باش و به اندک بسنده کن. / بمیر و نوا از فرومایه مجوی.) (دیوان امام علی ۵۸۲ـ۵۸۳) (نیز نک. ح ۴۰/۱۰.)

جَو: واحد وزن، عربی: شَعیرة؛ دانهٔ جو، وزن ایرانی و برابر با ۱/۴ تَسو یا ۱/۱۶ دانگ و یا ۱/۹۶ مثقال است. تا حدود قرن هشتم هجری ۰/۰۴۵ گرم بود، اما بعدها تا زمان حاضر ۰/۰۴۸ گرم محاسبه می‌شد. (والتر هینس، اوزان و مقیاسها در اسلام ۱۸)

دونان: (= فرومایگان) جزءِ «نان» در این واژه، ممکن است به قرینهٔ «جو» تبادر به نان معروف داشته باشد، به‌ویژه که میان «دونان» و «دو نان» (= دو + نان) بارها جناس ساخته‌اند، چون خاقانی:

زین دو نان فلک ار خوانچهٔ دونان بینید

تا نبینم که دهان از پی خَور بگشایید

(دیوان ۱۵۸)

مَن: در ادوار و امکنهٔ مختلف متغیّر بوده، چنان که در مورد بسیاری دیگر از واحدهای وزنی نیز چنین بوده است. (دربارهٔ انواع «من» در جاهای مختلف، نک. ا. ک. س. لمبتون، مالک و زارع در ایران، ترجمهٔ منوچهری امیری ۷۰۰.) محمدامین ریاحی معتقد است: باید از روی قراین ببینیم منِ شیراز در زمان حافظ چقدر بوده است. آنگاه طی بحثی به نقل از مفتاح‌المعاملات محمد بن ایوب طبری و المسالک و الممالک اصطخری آن را برابر ۸۳۵ گرم امروز (۱۸۰ مثقال، که هر مثقال ۴/۴۶ گرم است) دانسته، و ضمناً گفته است که این نوع از من را «منِ قپان»، «منِ کوچک» یا «من غازان» هم می‌نامیده‌اند. (نک. گلگشت ۳۴۷ـ۳۵۲.) هینس: منِ قدیم شرعاً برابر با ۲ رطل و ۱۳۰ دِرهم؛ در ایران سه من رایج بود: من کوچک (۸۳۳ گرم) متوسط (۱۹۲۰ گرم) و بزرگ (۳۰۰۰ گرم یا ۳ کیلوگرم). (برای اطلاع بیشتر دربارهٔ «من» و میزان آن در ممالک مختلف، نک. پیشین ۲۴ـ۳۶.) حسن انوری هم به تفاوت میزان آن در مناطق مختلف اشاره می‌کند. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۷۵)

❊ ❊ ❊

قاسم غنی این غزل را «به قرائن مؤکّده» راجع به ابواسحق می‌داند. مقصود ایشان هم بیت ۴ (شکوه تاج سلطانی...) است. (تاریخ عصر حافظ ۱۳۴ـ۱۳۶) مؤلف تاریخ فرشته (یا: گلشن ابراهیمی) در ذکر سلطنت محمودشاه بهمنی بن علاءالدین حسن کانکو (که از فضل و علم و احاطهٔ او بر پارسی و تازی سخن گفته) ماجرای عزم حافظ را به سفر دکن برای دریافت صله بدین گونه نقل کرده است: «خواجه حافظ شیرازی - علیه الرحمه - نیز راغب سفر دکن گردید، لیکن به واسطهٔ بعضی موانع، اراده‌اش از

قوّه به فعل نمی‌آمد، و این خبر به میر فیض‌الله انجو رسیده جزئی زاد راحله جهت خواجه به شیراز فرستاده پیغام داد که: اگر به این حدود تشریف شریف ارزانی فرموده [...]» و در ادامه می‌گوید که حافظ از وجوه اعطایی فیض‌الله، برخی را صرف خواهرزاده‌های خود و زنان بی‌شوهر کرد و برخی را به ادای دیون اختصاص داد و «سامان راه نموده از شیراز برآمد، اما وقتی به لار رسید، آنچه داشت به یکی از آشنایان غارت‌زده پیشکش کرده تهیدست گردید و خواجه زین‌العابدین همدانی و خواجه محمد گازرونی [کذا ـ م] که از تجّار معتبر بودند و داعیهٔ هندوستان داشتند متعهّد خرج راه خواجه شده به هرموز آوردند و در بعضی امور کوتاهی کرده وی را از خود رنجانیدند، و با وجود این حال، خواجه به اتفاق ایشان در کشتی محمودشاهی که از دکن آمده بود سوار شد. قضا را هنوز کشتی روانه نشده بود که باد مخالف وزیده دریا به شورش درآمد» و الباقی قضایا از انصراف او و سرودن غزل حاضر. البته پادشاه دکن، به رغم این انصراف، حافظ را از الطاف خود محروم نساخته و هزار تنگهٔ طلا به ملا محمد قاسم مشهدی داده تا انواع امتعهٔ هند را بخرد و برای حافظ به شیراز بفرستد. (تاریخ فرشته ۱، ۳۰۲) و امّا دربارهٔ سفرهای خواجه و صحت و سقم هرکدام، نک. معین، حافظ شیرین‌سخن ۱۴۹ـ۱۶۴.) در این میان، تنها سفرهایی که مسلّم دانسته شده سفر یزد و اصفهان است. آنچه از غنی و مؤلف تاریخ فرشته نقل شد نمونه‌ای است از این‌که حدسها دربارهٔ شأن صدور این شعر تا چه حد و از کجا به کجا متغیر است. اینها را شاید بتوان به حساب برخی افراطها در تاریخگرایی یا تاریخی‌سازی در مورد اشعار خواجه گذارد. در حقیقت نه «قرائن مؤکده»ای که غنی برای ارتباط غزل با شاه شیخ بدانها قایل است قانع کننده است و نه شرح کشاف کتاب اخیر، اگرچه داستان عزیمت به دکن به قدری توأم با جزئیات و اسامی افراد ذی‌ربط است که خواننده ممکن است از خود بپرسد: مگر می‌شود یکچنین جزئیاتی جعل محض باشد؟ زرین‌کوب این ماجرا را داستانی ساختگی می‌داند که به این انگیزه درست شده که تفسیرهای عامیانهٔ دلپذیری برای برخی اشعار ایهام‌آمیز حافظ به دست دهند. (از کوچهٔ رندان ۱۲۰) دستغیب هم در آن تردید و سخن آربری را نقل می‌کند که: رابطهٔ حافظ با محمودشاه مشکوک است، زیرا این شاه در ۷۸۴ در ۱۲ سالگی بر تخت نشست، یعنی زمانی که حافظ پیر و شکسته شده بود و مشکل می‌توانست اندیشهٔ چنین سفری را در دل بگذراند. (حافظ‌شناخت ۲، ۵۲۵)

شمار و چگونگی ابیات این غزل در خانلری و قزوینی یکی است، و به گمانم

همین درست و مناسب است. اما سلیم نیساری در ردیف ۵ این بیت را افزون دارد:

بشوی این نقش دلتنگی، که در بازار یکرنگی
ملمّعهای گوناگون، می احمر نمی‌ارزد

بیت در قدیمترین نسخ ایشان نیست و حاصل نسخ متأخر است. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۵۳۱.) محتوای آن هم تکراری است از بیتهای ۱ و ۲.

۱ در ازل پــــرتو حُســنت ز تــجلّی دم زد
عشـــق پــیدا شــد و آتش بــه هــمه عــالم زد
۲ جلوه‌ای کرد رخت، دیدْ مَلَک عشق نداشت
عَـــین آتش شـــد ازیــن غَـیرت و بــر آدم زد
۳ عقل می‌خواست کزان شعله چراغ افـروزد
بــرق غــیرت بــدرخشــید و جــهان بـر هـم زد
۴ مدّعی خواست کـه آیـد بـه تـماشاگـه راز
دست غـــیب آمـــد و بـــر ســینهٔ نــامحرم زد
۵ دیگران قرعهٔ قسمت همه بر عـیش زدنـد
دل غـــمدیدهٔ مـــا بــود کــه هــم بـر غـم زد
۶ جان عِلوی هوس چاه زَنَـخدان تـو داشت
دست در حـــلقهٔ آن زلفِ خـــم انــدر خـم زد
۷ حافظ آن روز طـربنامهٔ عشـق تـو نـوشت
کـــه قــلم بـــر ســـر اسباب دل خـرّم زد

۱. تجلّی: مصدر ثلاثی مزید، هـم‌مادّه بـا واژهٔ مشـهور «جـلوه»؛ تـجلَّی اَلاَمـر = منکشف شد کار و هویدا گردید. (منتهی‌الارب) یکی از برابرهای پارسی آن «نمایش» است: «وجه هفتم آنک رونده را در سلوکِ راه، نمایشها از غیب پدید آید و وقایع بَرو گشاده شود.» (مرصادالعباد ۲۳۱) معادلهای شاعرانهٔ متعدد هم دارد، مثل «نقش» که گاه به معنای تجلی است، چنان که در این بیت حافظ:

هر دم از روی تو نقشی زندم راه خیال   با که گویم که درین پرده چها می‌بینم؟

همچنین روی یا رخ یا رخساره نمودن، پرده از رخ برگرفتن یا برافگندن، نقاب از رخ برکشیدن، دیدار نمودن و... برای نمونه، حافظ «پرده از رخ برفگندن» را دقیقاً به همین معنی در بیتی آورده که «جلوه‌گاه» (=مَجلیٰ یا متجلّیٰ) هم در آن آمده است:

پرده از رخ برفکندی یک نظر در جلوه‌گـاه
وز حیا حور و پری را در حجاب انداخـتی

«تجلی» در برابر «استتار» (=سِتر یا پرده کشیدن، پنهان شدن، دیدار بازگرفتن و نظایر اینها) می‌آید و بسا این‌دو با هم می‌آیند، چون «مشاهدةُ الابرار بینَ التّجلّی و الاستتار» (گلستان ۹۰) این‌دو در تعریف عزّالدین محمود کاشانی چنین‌اند: «مراد از تجلّی، انکشاف شمس حقیقت حق است ـ تعالیٰ و تقدَّس ـ از غُیوم [= ابرها یا مِه‌های ـ م] صفات بشری به غیبت آن، و مراد از استتار، احتجاب نور حقیقت به ظهور صفات بشری و تراکم ظلمات آن.» (مصباح‌الهدایة ۱۲۹) او تجلی را بر سه قسم می‌داند: «یکی تجلّی ذات، و علامتش: اگر از بقایای وجود سالک چیزی مانده بوَد، فنای ذات و تلاشیِ صفات است در سَطَوات انوار آن و آن را صعقه خوانند، چنانک حال موسی [...] وَ خَرَّ موسیٰ صَعِقا [اعراف ۱۴۳] چون از حق تعالی طلب رؤیت و مشاهدهٔ ذات کرد و هنوز به بقای بعدالفنا نرسیده بود و بقای صفات وجودش برقرار، به دلالت "اَرِنی" به وقت تجلی نور ذات بر طور نفْس، وجودش متلاشی و متدکدک [= خرد ـ م] گشت، و بقیه‌ای که طالب رؤیت و مشاهده بود برخاست [...] قسم دوم از تجلیات، تجلّی صفات است، و علامت آن: اگر ذات قدیم به صفات جلال تجلی کند از عظمت و قدرت و کبریا و جبروت، خشوع و خضوع بوَد [...] و اگر به صفات جمال تجلی کند از رأفت و رحمت و لطف و کرامت، سُرور و انس بود [...] قسم سوم، تجلی افعال است، و علامت آن: قطع نظر از افعال خلق و اِسقاط اضافت خیر و شرّ و نفع و ضرّ بدیشان و اِستواءِ [= برابر بودنِ ـ م] مدح و ذم و قبول و ردّ خلق، چه مشاهدهٔ مجرّد فعل الهی، خلق را از اضافت افعال به خود معزول گرداند.» ترتیب تجلّیها: «اول تجلّی که بر سالک آید در مقامات سلوک، تجلی افعال بود، و آنگاه تجلی صفات، و بعد از آن تجلی ذات.» (همان ۱۳۰ـ۱۳۱) تقسیم دیگر: تجلی ربوبیّت و تجلی الوهیت: «تجلی ربوبیت موسی را بود [...] چون حق تعالی به ربوبیت تجلی کرد، هستی موسی و کوه بماند، اگرچه پاره پاره شد و موسی بیهوش بیفتاد، و لیکن حضرت ربوبیت پرورنده و دارنده بود، وجود ایشان باقی گذاشت. و تجلی الوهیت محمد را بود (ع) تا جملگی هستی محمدی به تاراج داد و عوض وجود محمدی، وجود ذات الوهیت اثبات فرمود.» (مرصاد ۳۲۰) یحیی باخرزی از تجلی علمی، ذوقی و کشفی سخن می‌گوید: «ذوق و کشف با هم‌اند و متعاقب یکدیگرند، جهت آنک آنچ را سالک به بصیرت قلب مشاهده می‌کند، روح نیز از آن ذوق می‌یابد معاً معاً، و ذوق به بصیرت قلب و ذوق روحْ دو شاهد عدل‌اند مر سالک را، و چون آینهٔ قلب صافی گردد، ملکوت در وی منعکس گردد و سالک به علم لدنّی عالِم گردد.» (فصوص‌الآداب ۳۰۵) تردیدی

نیست که این گونه تقسیمها و تسمیه‌ها و تعاریف، آمیخته به ذوق و دریافت شخص عارف و سالک است و نمی‌توان از آنها انتظار دقت و وضوح علمی داشت. (دربارهٔ انواع تجلی و امور و مسایل مربوط به هرکدام، نک. مرصادالعباد ۳۱۶-۳۲۹، تمامی «فصل نوزدهم، در بیان تجلی ذات و صفات خداوندی».) مسایلی دیگر نیز در این باره گفتنی است. سنایی در فرق تجلّی با حلول می‌گوید:

تو نبینی جز از خیال و حواس — چون نه ای خطّ و سطح و نقطه شناس
گوید آن کس درین مقام فضول — که تجلی نداند او ز حلول

(حدیقه ۶)

او بر آن است که «ارنی» گفتن موسی ناشی از عقل آلوده بوده، و از همین روی بعد از گذراندن آن واقعه توبه کرده است:

عقل آلوده از پی دیدار — «ارنی» گوی گشته موسی‌وار
چون پدید آمد از تجلی، پیک — گفت در گوش او که: تُبْتُ الیک

(همان ۹)

(پیک: واسطه است، یعنی آتش.) تجلّیها بی‌شمار است و وقوف بر همهٔ آنها ناممکن. جامی: «تجلیات حق و صوَر آن را نهایتی نیست که کاملِ عارف و حق‌شناسِ واقف بر آن وقوف کند.» (نقدالنصوص ۲۰۴) در باب حکمت تجلّی و استتار و تناوب این‌دو هم سخن گفته‌اند. قشیری: «عام در پردهٔ ستر باشد و خاص اندر دوام تجلّی. و اندر خبر است که: چون حق تعالی چیزی را تجلّی کند، آن چیز خاشع گردد. خداوندِ ستر، دائم به وصف شهود بوَد، و خداوند تجلی، دائم به نعت خشوع بوَد، و ستر، عام را عقوبت بود و خاص را رحمت بود، که اگر نه آنستی که بر ایشان بپوشد آنچه کشف کند، ایشان را ناچیز گردانَد نزدیک سلطان حقیقت، ولیکن چنانک بر ایشان اظهار کند بازپوشد.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۱۶) سهروردی: «استتار، تأدیب عوام است، و تجلی، تهذیب خواص. و تذویب [= ذوب گردانیدن ـ م] اولیا راست در حالت مشاهده.» (عوارف‌المعارف ۱۹۳) تجلی ارزانی هر سالکی، ولو صاحب قلب صافی باشد، نمی‌شود: «نه هرکرا دولت صقالت و صفا دست داد سعادت تجلی مساعدت نماید. ذلکَ فضلُ اللهِ یُؤتیه مَنْ یشاء.» (مرصاد ۳۱۸) یک مشکل بزرگ تجلی، که زادهٔ فراوانی و گونه‌گونی است، چگونگی تشخیص نوع و ماهیت تجلی و تمییز آن از احوال فریبنده است، که پیشتر از آن سخن رفته است. (نک. ح ۱۰۷/۱.)

عارف دایم میان تجلی و استتار در نوسان است، چنان که سعدی به شاعرانه‌ترین و

دل‌انگیزترین زبان بازمی‌گوید:

دیدار می‌نمایی و پرهیز مـی‌کنی   بازار خویش و آتش ما تیز می‌کنی
(گلستان ۹۰)

کمتر کسی، جز آن‌که با روح عرفانِ موج زننده در غزل او آشناست، ممکن است باور کند که سعدی در ایـن تـصویر زنـده و جـذابْ سـخن از اسـتتار پس از تـجلّی می‌گوید:

دانمت آستین چرا پـیش جـمال مـی‌بری
رسم بود کز آدمی روی نـهان کـند پـری

(نک. غ ۵۴۹، به‌ویژه ابیات عارفانهٔ بعدی.)

دم زدن: ایهام: الف. سخن گفتن (=گفت که: می‌خواهد بر خلق تجلی کند.) ب. لاف زدن (از جلوهٔ حسن خویش لاف زد، چون چـنین جـمالی لافـیدن هـم دارد.) اگرچه این معنی زیبندهٔ حق نیست، ولی مگر در ایهام کم از این مسـایل هست؟ ج. دمیدن (به قرینهٔ «پرتو» = پرتو حسن او به طریق تجلی دمید.)

آتش: پارسی میانه: آتَخْش ātaxš از اوستایی: آتَرش ātarš از ریشهٔ ātar، قس «تش» در «تشنگی». (فرهنگ ریشه‌شناختی، به تلخیص) پهلوی آتور ātur، ātarš در پارسی آذر، آدر، آتش، آدیش، آتیش (عامیانه) از همین ریشه است. (معین، حاشیهٔ برهان)

آتش از نمادهای مهم شعر عارفانه است، که به صورتهای گوناگون در آن ظـاهر می‌شود، از چهرهٔ آتشگون دلدار شاعر، تا بادهٔ آتشین و تند و سوزان و ساغر آتش‌ریز، و ترکیبی از این‌دو یعنی افتادن عکس یا پرتو آتش رخسار ساقی در بـادهٔ آتش‌خـیزِ جام، آتشی جهانگیر در سرشت هستی، که این تودهٔ آب و گِل افسرده را بـه کـانونی فروزان از گرمای عشق بدل کرده، دل عاشق که در همراهی با این جـمله از فـروغ و گرمای مهر لبریز است و بسی امور و عناصر دیگر که همگی در پیرامـون آتش گـرد آمده‌اند.

آتش، از نظر بیان، گستره‌ای حتی فراتر از نماد دارد و به اَشکال گوناگـون حـامل اسطوره‌هایی است که ریشه و بنیاد در اهمیت حیاتی این عنصر برای بشر دارد و آدمی را به آن روزگاران دوردست بازمی‌گرداند که پیدایی آتش نه تنها کاروان تمدن بشری را به راه انداخت، بلکه تمامت عوامل بالقوّه و استعدادهای نهفته در وجود او را (که تا آن هنگام چندان تمایزی با دیگر جانوران جز در حدود سـاختن بـرخـی ابـزارهـای نخستینه نداشت) به فعل درآورد و بارور کرد تا بدان جا که وی را در رسیدن به معنی

و جوهر حیات بشری یاری داد و تقدیر انسان را در نبرد با قوای قاهر طبیعت رقم زد. از همین روست که هر قومی اسطوره‌ای خاص خویش دربارهٔ پیدایی آتش، چونان نقطهٔ آغاز راستین تاریخ حیات خویش، دارد. در ایران، افسانهٔ مشهور منسوب به هوشنگ پیشدادی و پرتاب سنگ به آهنگ کشتن مار و خوردن آن بر سنگ دیگر و جهیدن آتش و برپایی جشن سده (مطابق طبعهای پیشین شاهنامه، که متن خالقی مطلق فاقد آن است) و در یونان کهن اسطورهٔ بس ژرف و شگرف پرومته‌ئوس و ایستادگی‌اش در برابر حکم خدایان تنگ‌چشمی که آتش را به دور از دسترس انسان می‌خواستند، و پذیرش شکنجه‌ای جاودان از سوی آنان به تاوان نیک‌اندیشی این خدا ـ انسان نسبت به نیمهٔ انسانی خویش، با بستن او به زنجیر بر کوه المپ و این‌که هر روز زاغان پهلویش را بشکافند و جگرش را بخورند تا فردا روز که جگر دوباره ترمیم و آمادهٔ تداوم شکنجه شود (نک. اِشیل، [درست: آیسخولوس ـ م] پرومتهٔ در زنجیر، ترجمهٔ شاهرخ مسکوب، چ ۲، تهران، اندیشه، ۱۳۵۰) از این شمار است. بی‌گمان هریک از اینها از دیدگاهی و به وجهی بازگو کنندهٔ ارج و اهمیت ناگفتنی این عنصر انسان‌ساز است: افسانهٔ هوشنگ از نظر پیشینهٔ کهن حماسی، و اسطورهٔ پرومته‌ئوس از جهت جنبه‌های اومانیستی آن (همچنان که احمد شاملو هم در شعر معروف «آیدا در آینه» آنجا که می‌گوید: «و چشمانت راز آتش است / و عشقت پیروزی آدمی است / هنگامی که به جنگ تقدیر می‌شتابد» آیدا در آینه ۷۸، برداشتی از همین اسطوره با زمینه‌ای اومانیستی است) اما عالم عرفان از آتش همچون نمادی با مفاهیم و در زمینه‌ای یکسره معنوی و روحانی بهره گرفته است، چنان که به نمونه‌هایی اشاره شد. آتش در شعر عرفانی پارسی، روح و روان جهان است و نور و گرمای آن معنای حیات و عامل آمیزش و پیوستگی و یگانگی تمامی آحاد و اجزای جهان از خردترین ذرات تا بزرگترین کهکشانها در گردشی همیشگی و پروانه‌وار بر گِرد شمع فروزان هستی یا جان جهان است. تیرگی و فسردگی، که متعلق به قلمرو شُرور است، در این مجموعهٔ سرشار از جنبش و شور و تکاپو راه ندارد. بیت متن، مرتبط با قدسیهٔ معروف «کُنتُ کنزاً مخفیاً...» و حاکی از اولین تجلّی حق بر مخلوق برای شناخته شدن است، و این آغاز پیدایی عشق و آتشی است که در بند بند نیستان هستی می‌افگند. این رویداد را در جایی دیگر به شکلی دیگر بیان می‌دارد:

عالَم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت
فتنه‌انگیز جهان غمزهٔ جادوی تو بود

پیداست عالم، بدون این شور و غوغا و غلغله، چیزی بجز توده‌ای خاک افسرده نبوده است، و این نخستین غمزه یا اشارت چشم یار است که با آمیزه‌ای از زیبایی، افسون و مهرْ جهان را در معرض فتنه و ولولهٔ عشق قرار می‌دهد. نیز این همان است که با شکلی متفاوت در این بیت او دیده‌ایم:

خَمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت به قصد خون من زار ناتوان انداخت

هریک از این ابیات به همان واقعه، لیکن از جهتی و وجهی خاص، می‌پردازد. فی‌الجمله، دلدار عارفان، که پیش از این در حسن مطلق خویش مستغرق بود و تنها با خود عشق می‌باخت، با این رویدادْ بیننده یافت و آن «حسن» این بار به رابطه‌ای دوسویه به نام «ملاحت» بدل شد. آتش به عالم زدن، خود اشارتی به همین معنی است.

۲. فرشته و عشق: تصوفْ بزرگترین تجلیل را از جایگاه انسان، البته به اعتبار اتصال او به مبدأ و مرجع قدسی خویش، دارد. یکی از مهمترین وجوه این تجلیل، برتر دانستن انسان از فرشته، یعنی مظهر جمال و لطافت و تنزّه، است. این برتری را از جهاتی چند گفته‌اند: نخست این‌که فرشته، به خلاف انسان، علم دقیق و تفصیلی ندارد، بلکه علم او کلّی یا اجمالی است. خواجهٔ پارسا: «اگر ملایکه ذات و صفات خود بشناختندی آنچه لازم ذات ایشان است از کمال و نقصان هم بدانستندی، که ایشان را مرتبهٔ معرفت انسان به کماهی نیست [...] آدم را از اسماءِ الهی حاصلی بود که ملایکهٔ ارضی را نبود. پس ملایکه نتوانستند که پروردگار خود را به آن اسماء تسبیح گویند و تقدیس کنند چنان که آدم حق را به آن اسماء تسبیح و تقدیس کرد.» [بقرة ۳۱-۳۳ ـ م] (شرح فصوص‌الحکم ۳۵-۳۶) دودیگر این‌که «ملایکهٔ علوی و سفلی، هریکی را تسبیحی و تقدیسی خاص است که از آن تجاوز نتوانند کرد، و این تشریف خاص، انسان راست که هر دم ذکری و هر ساعت تسبیحی و هر زمان تقدیسی کند، چرا که او مشتمل است بر جمیع مقامات.» (همان‌جا) سدیگر (و مهمترین جهت رجحان) این‌که فرشته عشق ندارد. جنسیت حور و غلمان صوری یا مثالی است، چون آنان را خواهش و شهوت جسمی و جنسی نیست. اما انسان، با وجود شهوت و جنسیت واقعی و فعّال، می‌تواند از فروترجای به مرتبه‌ای فراتر از فریشتگی برسد، و پیداست سیر عروجی او از چه پایه تا به کجاست. معرفت راستین نیز جز به مدد عشق، و جز از همین نقطهٔ آغاز حاصل نمی‌تواند شد. به گفتهٔ ابن‌عربی: «محبت نسا نبوَد مگر به سبب مرتبهٔ انسان نزد حق.» (همان ۵۱۸) به نظر او محبت پیمبر به زنان

به همین اعتبار و از همین خاستگاه بوده است. (۵۲۰ـ۵۲۱) فرشته قوای جسمانی ندارد، خواه از جهت جنسی و خواه کشیدن بار، زیرا روح محض است. برای کشیدن بار امانت الهی نیز نیروی تن می‌باید. (در این باره، نک. مرصادالعباد ۴۱، و دفتر حاضر: ح ۱۷۹/۳ در بحث بار امانت.) نجم رازی بر آن است که: «چون ملایکه این تعلّق با قالب ظلمانی نداشتند تخم محبت ایشان هرگز به کمال تربیت نیافت.» (مرصاد ۴۳) خداوند، خطاب به فرشتگان در پاسخ اعتراض ایشان: «معذورید که شما را سر و کار با عشق نبوده است. شما خشک زاهدان صومعه‌نشین حظایر قدس‌اید، از گرمروان خرابات عشق چه خبر دارید؟ سلامتیان را از ذوق حلاوت ملامتیان چه چاشنی؟» (همان ۷۱) عزیز نسفی حتی دربارهٔ این موجود برآمده از گِل می‌گوید: «تا از مرتبهٔ ملائکه درنگذرد به مرتبهٔ انسانی نرسد.» (مقصد اقصی ۲۶۴)

عَین: شخص و نفْس هر چیز، ذات، خود هر چیزی و ذات و حقیقت آن (دهخدا) حافظ نیز چند بار آن را به همین معنی به کار برده است، مثل:

گر خمر بهشت است، بریزید، که بی‌دوست

هر شربت عذبم که دهی، عین عذاب است

بندهٔ پیر مغانم، که ز جهلم برهاند

پیر ما هرچه کند، عین ولایت باشد

بنابراین «عین آتش شد» یعنی نفس آتش شد، مطلق آتش شد، یکسره بدل به آتش گردید. (باید توجه داشت که «عینِ» در قدیم به معنای مصطلح در محاورهٔ امروز، یعنی «کاملاً شبیه به» به کار نمی‌رفته است.) همچنین «عین» ایهامی هم به معنای چشم (در تناسب با «رخ») دارد.

بیت متن، بیانگر سزامندی و شایستگی انسان برای آن است که آتش رخسار یار بر وجود او زده شود و جلوهٔ حق را دریابد، در برابر فرشته با سرشت افسرده‌اش. آری، خداوند جلوهٔ خود را نخست بر فرشته عرضه داشت، لیکن به دلیل بی‌بهرگی او از آلت عشق، این تجلی، گویی بر دیواری سخت فرود آمد و امکان نفوذ و جذب نیافت، و همین سبب برجوشیدن غیرت گردید؛ چرا؟ به نظر می‌رسد جنبش غیرت حق از آن روی باشد که مَلَک را با اوصاف یاد شده همچون یک «غیر» یا نامحرم یافت، درحالی‌که آدم، به دلیل وجود استعداد عشق، شایستهٔ دریافت تجلی و پرتو رخسار معشوق گردید. به همین سبب آتش این حسن در پرند لطیف دل انسان درگرفت.

۳. از آن شعله چراغ افروزد: معادل است با: از آن نمد کلاهی برای خود دست و پا

کند یا سودجویی کند. به هر حال، لحن عبارت منفی است. اما نسبت میان چراغی که عقل می‌خواهد بیفروزد با آن شعله چیست؟ شاید پاسخ این باشد که عقل هم در حدود خود دارای امکان و توانی است، بدین معنی که قادر است بر آنچه موضوع آن قرار می‌گیرد نوری بیفگند و بسیاری از مشکلات و غوامض را در پرتو نیرویی که حضرت حق بدان اعطا کرده است بگشاید. تا اینجا نه مسأله‌ای هست و نه کسی با این گوهر شریف و موهبت ایزدی معارضه‌ای دارد. اما میان این چراغ یا پرتو عقل و خرد با آن شعله (شعلهٔ حسن و ملاحت که عشق می‌آفریند و در پرتو گرمای آن میان امور و اشیا وحدت و الفت پدید می‌آورد) هنگامی خلاف و معارضه می‌افتد که عقل دعویی فراتر از حدود و اختیارات خویش می‌کند. می‌دانیم که از نظر عرفا عقل در ساحَت نظری (موضوع فلسفهٔ نظری و منطق) خود را قادر به گشودن جملگی رازهای هستی فرا می‌نماید و در ساحت عملی نیز اهتمامی فراتر از صیانت ذات، تمشیت امور اعتباری و مواضعاتی یا قراردادی، جلب منفعت و دیگر امور جزئی و اینجهانی ندارد. آن شعله از جان جهان برمی‌خیزد و می‌خواهد هر نفس جزئی را در جهت پیوستن به روح کلی و یگانه حقیقت مستقر بر کاینات سوق دهد، اما این چراغ فقط می‌تواند بر نفس جزئی بتابد و «جانِ بی‌آن» بپرورد. به بیانی دیگر، عقل (جز در ساحت عقل اول، که خود اکرم و احسن مخلوقات خداوندی و جامع عقل و عشق، فارغ از هر تضاد و تزاحم، است) اساساً کثرت‌گراست، زیرا در بنیاد خود و در حوزهٔ فعالیت خویش دست کم ناگزیر از دو پایه، یکی عاقل و دیگر معقول است و نیازمند این‌که میان ذهن مُدرِک و عین مُدرَک فاصله یا مرزبندی ایجاد کند تا بتواند آن را موضوع تفکّر و تعقل قرار دهد. بنابراین، پایهٔ شناخت عقلانی بر دوگانگی است، و این کثرت هم یعنی بنیان جدایی، ناسازی یا تزاحم. این را هم می‌دانیم که غیرت حق هنگامی برمی‌جوشد و درمی‌تازد که چیزی را مغایر و معارض با سلطان وحدت خویش بیابد. حاصل این تازش غیرت، همان است که خواجه با «برهم زدن جهان» بیان می‌کند، یعنی برهم زدن آن نظام که بر مبنای دوگانگی و در معرض گستاخی و درازدستیِ عقلِ دوگانه‌بین قرار دارد. عراقی: «بدان که غیرت حق ـ سبحانه ـ از مقتضیات عزّت وحدت و قهر احدیت است، زیرا که در مقام احدیتِ وی به موجب: کانَ الله و لَمْ‌یَکُنْ معهُ شیء، هیچ نبود، لا عِلماً و لا عَیناً.» (جامی در لمعهٔ چهارمْ این قول را شرح کرده است. نک. اشعةاللمعات ۵۲ـ۵۵.) سنایی، در اشاره به آنچه خواجه گفته است:

عـاشقی بسـتهٔ خـرد نـبوَد　　　علت عشقْ نیک و بد نـبود
عقل عزم احاطت وی کـرد　　　غیرت عشق، پای او پَی کرد
(حدیقه ۲۲۹)

امیرحسن دهلوی، دربارهٔ عقل مدّعی و نامحرم:

جان چو جای عشق او شد، عقل را گفتم: برو
در حریم قدس مـحرم چـون کـنم بـیگانه را؟
(دیوان ۱۱)

بدین سان چنین عقلی خودْ ابلیس و اهریمن است؛ خواجو:

سرّ عشق از عقل پرسیدن خطاست　　　روح قدسی را چـه دانـد اهـرمن؟
(دیوان ۴۸۲)

سلمان هم تضاد میان عقل و عشق را چنین بیان می‌کند:

عشـق تـو تـا ظـلّ هـمایون فکـند　　　طوطی عقل از سر سـلمان پـرید
(دیوان ۱۲۱)

(نیز دربارهٔ غیرت حق، نک. ح ۷۵/۸؛ در مورد عقل و عشق، نک. ح ۱۰/۵.)

۴. مدّعی: همچون دشمن، خصم، بیگانه، رقیب، نامحرم و غیره، وقتی به صورت مطلق و بدون قید و ایضاح به کار رود غـالباً مـظهر ایـن صـفات یـعنی ابـلیس اراده می‌شود، همچنان که صفات مثبت، آنگاه که به همین صورت می‌آیند، مـثل حکـیم، لطیف، خبیر و جز اینها، جایگزین اسامی خداوند می‌شوند. مـدّعی بـرای ابـلیس از جهت ابا از سجدهٔ آدم و استکبار ورزیدن اوست، که خطاب به حق گفت: اَنَا خیرٌ مِنهُ خَلَقْتَنی مِنْ نارٍ و خَلَقْتَهُ مِن طینٍ (اعراف ۱۲) (من بهتر از او [آدم] هستم، مرا از آتش آفریدی و او را از گِل.)

مطابق نصّ کلام‌الله، خداوند به هنگام آفریدن انسان و سرشتن گِل او هیچ یک از ملایکه (از جمله ابلیس) را به شهادت نگرفت و اجازت ورود بدان خلوتگه راز را، که در آن تنها خود بود و شاهکار آفرینش خویش، نداد: ما اَشْهَدْتُهُمْ خَلْقَ السَّمٰواتِ وَ الارَضِ و لا خَلْقَ اَنفُسِهِمْ (کهف ۵۱) البته در باب مرجع ضـمیر «هُـم» در ایـن آیـه اختلاف کرده‌اند. عده‌ای شیاطین، عده‌ای فرشتگان و برخی نیز کافران را مـرجـع آن دانسته‌اند. ابوالفتوح: «در معنی آیت آن گفتند که: من ایشان را حاضر نکردم در وقت خلق آسمان و زمین و خلق ایشان، اِستعانةً بِهِمْ، تا مرا یاری دهند، و من گمراه کنندگان را به بازو و یار و معاون نگیرم.» (تفسیر ابوالفتوح ۱۲، ۳۶۸) در هر حال، تردیدی نیست

که «مدّعی» در بیت به ابلیس یا کلّ گمراه کنندگان بازمی‌گردد. نجم رازی هم «هر مدّعی» را قید می‌کند، چنان که دربارهٔ مخلوق پر رمز و راز و شگفتی یعنی انسان می‌نویسد: «طلسماتی که از بهر نظر اغیار درین راه ساخته‌ام تا هر مدّعی به گزاف بدین حضرت نتواند رسید با او نمایم و بندگشاهای آن برو عرضه کنم تا به وقت مراجعتْ راه برو آسان گردد.» (مرصاد ۸۵) سلمان و ذکر همین «مدّعی»:

سلمان حریف یار شد، وز مدّعی بیزار شد

یک دم رها کن، مدّعی، او را به ما، ما را بدو

(دیوان ۲۶۶)

تماشاگه راز: بنا بر آنچه رفت، این همان مکان اسرارآمیزی است که کسی آنجا نبود تا ببیند که میان آفریننده و برترین آفریدهٔ او چه گذشت. به‌ویژه در متون و تفاسیر عرفانی به تفصیل دربارهٔ گنجینه‌های رازی که خداوند در آن هنگام در وجود آدمی تعبیه کرد سخن گفته شده است، مثلاً: «دیگر آنک روح را بر سیصد و شصت هزار عالم روحانی و جسمانی، مُلکی و ملکوتی گذر خواهیم داد، و در هر عالمْ او را نُزلی انداخته‌ایم و گنجی از بهر او دفین کرده، تا آن روز که او را در سفل عالم اجسام به خلافت فرستیم، این نزلها و گنجها با او روان کنیم. بران خزاین و دفاینْ کس را اطلاع نداده‌ایم: ما اشهدتهم...» (مرصاد ۸۵) باری، «تماشاگه راز» یکی از اسامی و عباراتی است که همگی به همان خلوتگاه بازمی‌گردد، همچون: میخانه، میخانهٔ عشق، حظیرهٔ قدس (حظیره = مکان دیواربست و محفوظ) و نظایر اینها. نجم رازی مکانی را که خداوند در آن روح در کالبد آدم دمید «خلوتخانهٔ حظیرهٔ قدس اربعینات» می‌خواند. (همان جا) (نیز نک. ح ۱۷۹/۱.)

۵. دیگران: همان «سبکباران ساحلها»یند، اهل عیش و گذران؛ اما موهبت خوشباشی و خوشگذرانی یا خندهٔ خوش و فارغدلانه، تنها ارزانی غوغاست و کسی را از اهل معرفت، عرفان، فکر، علم و هنر نبخشیده‌اند. حافظ و نظایر او اهل «مکتب غم»اند (۳۱۴/۴) و «شادی غم» یا «غم شاد» (۳۶۱/۸). در دنیای اینان شادی ناب و عشرت بی‌غش، سیمرغ و کیمیاست. گفتا که: یافت می‌نشود، جسته‌ایم ما.

هم: ایهام تناسب میان «هم» پارسی (= نیز) و تازی (همّ، به تشدید) هَمّ: بالفتح = اندوه، هُموم جمع (منتهی‌الارب)

غم و درد، هدیّه و عطیّه‌ای است از سوی یار. باید شکر آن گفت و شکرانه‌اش داد:

سوز دل، اشک روان، آه سحر، نـالهٔ شب
ایــن هــمه از نـظر لطـف شـما مـی‌بینم

۶. جان عِلوی: در عالم عرفان بـه اقسـام و تـقسیماتی بـرای جـان قـایل بـودند. فروترین مرتبه از آنِ جان بهیمی است، که مایهٔ نموّ و حرکت و تولید مثل در جانور و مشترک میان انسان و حیوان است. جان سخنگو (به گفتهٔ فردوسی: سخن‌گویْ جان) یا نطق یا نفْس ناطقه، خاصّ آدمی و برخاسته از قوّهٔ عـقل است. (نک. ح ۵۷/۹.) در تقسیمی دیگر: جانِ با آن و جان بی‌آن می‌گفتند، چنان که در سخن مشهور مولانا آمده است:

مرده گردد شـخص کـو بـی‌جان شـود — خـر شـود چـون جـان او بـی‌آن شـود
زانک جـانی کـان نـدارد، هست پست — این سخن، حق است و صوفی گفته است
(مثنوی ۴، ۳۶۷)

جان بی‌آن، جانی است متغیّر مـیان جـان بـهیمی (در مـنفی‌ترین مـعنی) و جـان سخنگو (در مرتبهٔ برتر). وجه اخیر بدین دلیل است که صاحب آن صرفاً از قوّهٔ سخن گفتن برخوردار است. اما نطق به معنای عقل و خرد نیز هست، و نفس ناطقه (= جان متفکّره) موجب تمییز انسان از دواب. به قول سعدی:

به نطق آدمی بهتر است از دواب — دواب از تو به، گر نگویی صواب
(گلستان ۵۶)

اما جانِ با آن، در سخن مولانا برابرهایی چند دارد، چون جان شریف، جان آگاه و جان علوی:

جان نباشد جـز خـبر در آزمـون — هرکرا افزون خبر، جانش فـزون
(مثنوی ۲، ۴۳۴)

حافظ:... نسیم موی تو پیوند جان آگه ماست (۲۹/۱) جان علوی یا فرارونده در سیر عروجی خود به حق می‌پیوندد، چنان که از نام آن نیز بر می‌آید؛ عماد فقیه:

اگر آن طایر فرخـنده‌لقا بـازآیـد — جان علوی به تن سُفلی ما بازآید
(دیوان ۱۰۳)

و اما جان علوی روی به فراز دارد، درحالی‌که «چاه زنخدان» تصویری فرورونده را به ذهن می‌آورد. به نظر می‌رسد این تصویر، پارادوکسی را در درون خـود دارد، و آن از این روی است که انسان دارای سرشت دوگانهٔ خاکی ـ افلاکی است؛ از سویی ناگزیر از زیستن در عالم خاک است و آنچه حافظ «چاه طبیعت» می‌خواند. (۴۱۴/۷)

اما از سوی دیگر مسافر افلاک است. او در این دو سیر معکوس، نیاز به چنگ زدن به رسنی استوار دارد که با نماد زلف یا گیسوی یار بیان می‌شود، که تعبیری شاعرانه است از حبل‌الله و حبل‌المتین، یعنی آویزگاهی که آدمی را حتّی در درون تیرگیهای مغاکِ خاک از درافتادن به ژرفنای این چاه مصون می‌دارد و او سرانجام به مدد آن از اسارت در جهان کثرات و کثرات جهان رها و به عالم وحدت رهسپار می‌شود؛ مولانا:

گهی از زلف خود داده به مؤمن نقش حبل‌الله
گهی از چشم خود کرده سقیمان را مسیحایی
(کلیات ۵، ۲۲۸)

(نیز در مورد چاه زنخدان و نقش زلف یار، نک. ح ۱۰۷/۸.)

۷. طربنامه: اسم مرکب، نامه‌ای که حاکی از شادی و شوق باشد. (معین) مقابل «غمنامه»؛ خواجو:

مستان خرابات، طربنامهٔ خواجو   بر حاشیهٔ خانهٔ خمّار نویسند
(دیوان ۶۹۸)

بیت، با توجه به لخت دوم، دارای پارادوکس است، زیرا غمنامهٔ شاعر، همان طربنامهٔ اوست.



غزلی است یکسره عارفانه و از عارفانه‌ترین اشعار حافظ و در شمار آنها که در عرفْ شعرِ «عرشی» خوانده شده است. بیشتر ابیات در حال و هوای مغیبات و عرشیّات است و بقیه هم در بیان تأثیر و بازتاب آنها در حیات انسان و از جمله خود شاعر. بدین سان شعر، با توالی و ترتیب خاص موضوعی، از آغاز خلقت مخلوق و پیدایی عشق (که به قبول بار امانت کشید؛ نک. ح ۱۷۹/۳) و سپس ایجاد عقل و بیانِ مجمل نقش و عملکرد و حدود اقتدار و اختیار آن سخن می‌گوید. از نکات مهم و معنی‌دار شعر، یکی همین است که عقل مدّعی، بلافاصله به مظهر اولیه یا مطلق ادّعا (ابلیس) می‌پیوندد و در طیف و طرف شیاطین و ابالسه قرار می‌گیرد. می توان گفت کلّ شعر دارای دو بخش متمایز از یکدیگر است، بدین گونه که چهار بیت نخست، همگی در حال و هوای امور و رویدادهای ازلی و آسمانی و حقایق فراتر از دسترس بشر سیر می‌کند، اما در سه بیت دیگر، قضایا در بُعد شخص شاعر به عنوان نمونه‌ای واقعی و متعیّن از انسانِ زیست کننده در جهان فرودین و خاکی به میان می‌آید، زیرا

این انسان به باور عرفا و در سَیری معکوس می‌باید دوباره به خاستگاه افلاکی خود بازگردد و به جان جهان بپیوندد. از همین روست که در این قسمت، اصل تأکید و تمرکز بر بیان نحوهٔ انعکاس آن امور و احوالِ ماورایی بر روح و دل انسانی است که سودای رهایی از اسارت در چاه مادّه و طبیعت دارد، چرا که اساساً جان او جان علوی و عروج کننده است. حال بسی سنجیده و تأمل‌انگیز است که در بیت ۶، یعنی پس از اشاره به غمی که در هوای بازگشت به آغوش یارْ دل شاعر عاشق را فراگرفته، تصویری از «چاه زنخدان»، که خود دربرگیرندهٔ دو سیر فروسو و فراسوست، به دست داده می‌شود. چنان که پیشتر در جای خود ذکر شده، این چاه در سرشت خود حاوی دو مفهوم متضاد است: یکی از این روی که جلوه‌ای جمالی از یار است و بیتوته کردن در آن توأم با تمامی لذات موجود در این «سیب» است، و دیگر همزمانْ تداعی کنندهٔ جملگی خوف و خطرها و غفلتهای موجود یا متصوّر در این «چاه». (نک. «سیب زنخدان ـ چاه زنخدان» در: ح ۲/۶.) زلف یا گیسوی یار چونان نمادی از توسّلِ توأم با اطمینان نفس در همین سَیر و حرکت دوگانهٔ این موجود غمدیده معنی می‌یابد.

۱۴۹

۱ سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد
به دست مرحمت یارم درِ امّیدواران زد

۲ چو پیش صبح، روشن شد که حال مِهر گردون چیست
برآمد، خنده‌ای خوش بر غرور کامگاران زد

۳ نگارم، دوش در مجلس به عزم رقص چون برخاست
گره بُگْشود از گیسو و بر دلهای یاران زد

۴ من از رنگ صلاح آنگه به خون دل بشستم دست
که چشم باده‌پیمایش صَلا بر هوشیاران زد

۵ کدام آهن‌دلش آموخت این آیین عیّاری
کز اوّل چون برون آمد، رهِ شب‌زنده‌داران زد؟

۶ خیال شهسواری پخت و شد ناگه دل مسکین
خداوندا، نگه دارش، که بر قلب سواران زد

۷ در آب و رنگ رخسارش چه خون خوردیم و جان دادیم
چو نقشش دست داد، اوّل رقم بر جانسپاران زد

۸ منش با خرقهٔ پشمین چگونه در کمند آرم
زره‌مویی که مژگانش ره خنجرگزاران زد؟

۹ نظر بر قرعهٔ توفیق و یُمن دولت شاه است
بده کام دل حافظ، که فال بختیاران زد

۱۰ شهنشاه مظفّرفر، شجاع مُلک و دین، منصور
که جود بی‌دِریغش خنده بر ابر بهاران زد

۱۱ ازان ساعت که جام می به دست او مشرّف شد
زمانه ساغر شادی به یاد میگساران زد

۱۲ ز شمشیر سرافشانش ظفر آن روز بدْرخشید
که چون خورشیدِ انجم‌سوز، تنها بر هزاران زد

۱۳ دوام عمر و مُلک او بخواه از لطف حق، ای دل
که چرخْ این سکّهٔ دولت به دَور روزگاران زد

۱. خسرو خاور: از نعوت خورشید است. کنایه است از خورشید، و پادشاه مغرب را نیز گویند. (برهان) خواجو، برای خورشید، با ایهام به امیر مبارز:

به نیم روز رساندند مُنهیان افق   نوید رایت منصور خسرو خاور

(دیوان ۵۹۰)

نظایر آن: خسرو انجم، ـ سیارگان، ـ چارم سریر، ـ زرین‌غطا و... (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۲۳۰ـ۲۳۱)

خاور: در قدیمترین فرهنگهای پارسی خوشبختانه به معنای اصلی و درست آن (مغرب) آمده، درحالی‌که بعدها معنای آن را با استنباط نادرست به مشرق تغییر داده‌اند. خاور: به تازی مغرب است، هم به دلیلی که عنصری گفت، بیت:

چو روزی که بودش به خاور گریغ   هم از باختر برزند باز تیغ

هم بر این معنی، رودکی گفت:

مهر دیدم بامدادان چون بتافت   از خراسان سوی خاور می‌شتافت

(لغت فرس) اما «باختر» را در همان‌جا به قیاس با آن، مشرق (نادرست) معنی کرده. صحاح‌الفرس هم از آن پیروی کرده. اما فرهنگهای بعدی عکس این گفته‌اند، مثلاً: خاور: یعنی جای آفتاب برآمدن. (حافظ اوبهی، تحفة‌الاحباب) اما تقی‌الدین اوحدی، که احتمالاً اختلاف اقوال در دیگر فرهنگها دیده، احتیاطاً هردو را قید کرده است: خاور: مشرق و مغرب بود. (سرمهٔ سلیمانی) در پهلوی «خوربَران» یا «خوروَران» به معنای مغرب است، و مشرق را «خورآسان» (= خراسان) به معنای مکان بیرون آمدن خورشید می‌گفتند. احمد کسروی از نخستین کسانی است که در پژوهشی دربارهٔ چهار سو نکاتی مهم را روشن کردند. او معتقد است خاور به معنای مغرب است، اما باختر نه به معنای مشرق بلکه شمال است. او می‌نویسد: معروف شدن دو واژهٔ «خاور» و «باختر» به معنی شرق و غرب یا بالعکسِ این ترتیب، این راز هم بر ما پوشیده است. آنچه از راه گمان و پندار می‌فهمیم این است که کسانی از آنان که دوستار واژه‌های پارسی بوده‌اند واژهٔ «خاور» را «خورآور» معنی کرده و آن را به معنی مشرق پنداشته و به همین معنی به کار برده‌اند، و چون در برابر آن، واژهٔ پارسی جز «باختر» نمی‌شناخته‌اند، این را هم به معنی مغرب پنداشته‌اند. (نک. «چارسو»، مقالات کسروی، بخش دوم ۱۶ـ۲۵.) در هر حال، پیداست حافظ هم این واژه را به معنای مبدّل آن به کار برده است.

۲. خندهٔ خوش: ایهام: الف. خندهٔ شیرین، اگرچه در این موضع بار تمسخرآمیز

هم دارد. ب. (معنای اصلی و مصطلح) خندهٔ فراخ (نک. تاریخ بیهقی ۶۲، دربارهٔ حاجب علی، که فقط تبسّم می‌کرد، و نه خندهٔ فراخ.) خندهٔ دندان‌نما، و نیز قهقهه؛ نظامی، دربارهٔ پیامبر (ص)، با حسن تعلیل:

خندهٔ خوش زان نزدی شکّرش　　　تا نبرد آب صدف گوهرش

(مخزن ۲۰)

مِهر گردون: هردو واژه دارای دو معنی و لذا ایهامی است: الف. خورشید فلک؛ ب. محبت روزگار؛ البته پایهٔ معناییِ بیت بر معنای اخیر است.

می‌گوید: محبت و دوستی ایام در حق افراد کامروا چیزی است فریبنده و سراب‌گونه. فلق (شکافتن آسمان در بامداد) به طریق حسن تعلیل به خندهٔ تمسخر بر غرور و غفلت اهل ناز و نعیم تعبیر شده است.

۳. محبوب شاعر، آنگاه که به آهنگ رقص برمی‌خیزد، گره گیسوی جمع‌کردهٔ خود را باز می‌کند تا بر اثر حرکات تن، افشان و موّاج شود و با تاب خوردن به این سو و آن سو چشم‌نوازتر گردد. شاعر با لحنی شوخ می‌گوید: یار گره زلف را باز کرد ولی همزمان آن را بر دل شیفتگان خود بست، یعنی غم عشق خود را در دلهای آنان افگند. پیداست تصویر و بیانی دل‌انگیز در بالاترین انگاره‌های زیبایی‌شناختی است.

گیسو: قزوینی: ابرو؛ بیشتر چاپها از انجوی و نائینی ـ نذیر احمد تا سایه، عیوضی و... «گیسو» دارند، که اقدم نسخ نیز چنین‌اند، اگرچه «ابرو» و باز کردن گره آن به هنگام شادی و بشاشت هم همان لطف و ارزش هنری را دارد. بعید هم نیست که قزوینی در ترجیح «ابرو» به این بیت او هم ناظر بوده باشد:

گشاد کار مشتاقان دران ابروی دلبند است

خدا را، یک نفس بنشین، گره بگشا ز پیشانی

که «دلبند» صفت ابرو قرار گرفته، با ایهام تضاد به معنای گره بر دل زننده (در مقابل «گشادن»).

۴. جنبهٔ بدیعیِ بیت بر چند چیز استوار است: نخست ایهام تناسب در «رنگ» (لَون + هیأت و صورت و حالت) با «خون» و «چشم باده‌پیما» یا مخمور و خود «باده» که همگی دارای رنگ یعنی سرخ‌اند. دیگر تناسب دل و دست و چشم؛ همچنین جناس زاید یا مذیّل میان «صلاح» و «صلا». (دربارهٔ واژهٔ اخیر، نک. ح ۲۰/۱.) اما ایهامی پوشیده، و البته ظریف، هست در «صلا زدن» به معنای اذان و فراخوان به نماز (صلاة) که وضو (دست شستن) در پی آن است، لیکن در اینجا همان پارادوکس معهود میان

شستن به خون (ظاهراً نجس) که بارها در اشعار او و دیگران دیده‌ایم، نیز وجود دارد. بدین قرار، این بیت هم دارای بنمایهٔ معروف تضاد میان زهد (صلاح، وضو، صلاة) از یک سو و عشق (وضو به خون دل گرفتن، و چشم باده‌پیمای یار) است. در اینجا هم شاعرْ این جلوه‌های جمالی را بر موازین زهد و صلاح رجحان می‌نهد و می‌گوید اقتدای او به عشق و جمال است و با فراخوان چشم مست یار و بانگی که بر هشیاران برای پیوستن به صف نماز عشق و سرمستی می‌زند وضو (آن هم به خون دل) می‌سازد. واژهٔ «هوشیاران» هم دارای دو معنای متضاد است: یکی همان بی‌بهرگان از سرمستی یا اهل صلاح، و دیگر هوشیاران راستین یا همان مستان گردش چشم یار.

۵. آهن‌دل: آهنین‌دل، قَسیّ، قاسی، سنگدل (دهخدا) در ذیل «آهن‌دلی» با ذکر این شاهد از سعدی، آن را شکیباییِ بیش از حد معنی کرده است:

گفتم آهن‌دلی کنم چندی ندهم دل به هیچ دلبندی

(غ ۵۳۸)

معنای مذکور، استنباط مؤلفان است، درحالی‌که درست همان سنگدلی و سخت‌دلی است. در نخستین متون پارسی «آهن‌تن» آمده، به معنای رویین‌تن و بسیار نیرومند. (فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، ذیل «آهن‌تن») احتمالاً بعدها «آهن‌دل» را به‌سیاق و به قیاس با آن ساخته‌اند.

آیین: به دو معنی: الف. گونه، شکل، طرز؛ ب. طریقت، راه، روش (در مورد واژه، نک. ح ۱۷۲/۲.)

آیین عیّاری: نک. ح ۲۷/۱. شب‌زنده‌داری از دو طریق به عیاران ارتباط می‌یافته: یکی این‌که عیاران و شبروان معمولاً در شب بیدار می‌مانده‌اند تا از تاریکی برای اهداف خود سود بجویند؛ دیگر آنان که از بیم عیاران در شب نمی‌خفته‌اند (چنان که در جای خودْ شاهد ذکر شده است.) حافظ از همین معنی نیز بهره گرفته، اگرچه «شب‌زنده‌داران» را به معنای عاشقان یا عارفان بیدار در دل شب آورده است.

۶. خیال پختن: آرزو یا هوس امری ناممکن داشتن (نک. ح ۶۷/۴.)

قلب: میانهٔ لشکر (منتهی‌الارب) در قدیم، هر لشکر به هنگام جنگ از چند بخش تشکیل می‌شد: طلایه (= پیشرو، جلودار، یزک، ترکی: قَراوُل، که پیشاپیش به قصد اطلاع از وضع و موضع دشمن حرکت می‌کرد) میمنه (جناح راست) میسره (جناح چپ) عقبه (= ساقه، یا به اصطلاح امروز: ارکان، پشتیبانی یا لجستیکی) اما مرکز و پیکرهٔ اصلی را که به منزلهٔ دل لشکر بود «قلب» می‌خواندند. فردوسی هم اغلب از

همین واژهٔ عربی سود جسته است:

ز قلب سپاه اندر آشفت طوس   بزد اسب کاید بـرِ اشکـبوس

اما رستم به طوس می‌گوید:

تو قلب سپه را به آیـین بـدار   من اکنون پـیاده کـنم کـارزار

(شاهنامه ۴، ۱۹۴ و ۱۹۵)

حافظ «قلب» را در مواردی که به این معنی است همیشه به صورت ایهام با «دل» به کار برده است، مثل:

یار دلدار من ار قلب بـدین سـان شکـند

بـبرد زود بـه جـانداری خـود پـادشهش

شاعر می‌گوید: دل بیچارهٔ من، که می‌پنداشت چون شهسواری چست و چالاک است، به یکباره رفت (ایهام: الف. به دنبال یار رفت. ب. از کـف مـن بـه در رفت.) خدایا، از من کاری برنمی‌آید، پس او را به تو سپردم، زیرا با همهٔ ناتوانی زد به قـلب سواران. (این نیز ایهام است: الف. میانهٔ سپاه خصم؛ ب. به قصد تسخیر دل یاری که خود همچون قلب سواران چالاک و عیّار است و در دل آنان جای دارد حرکت کرده است.) از لحن پیداست که گوینده دیگر امیدی بـه بـازگشت دل خـود نـدارد، مـثل مضامین مشابه.

۷. خون خوردن و جان دادن می‌تواند به طریق لفّ و نشر مشوّق به ترتیب به رنگ (سرخ) رخسار و آب بازگردد.

نقش: از اصطلاحات قمار و بازی است: الف. چگونگی مهره (= طاس) در نرد یا خال در ورق گنجفه (معین) نقش زدن: داو [دست و نوبت ـ م] بردن (مصطلحات‌الشعراء) به معنی انداختن کعبتین [دو طاس ـ م] تا نقش آن ظاهر شود. (چراغ هدایت) خـاقانی (که بارها به معنای خال یا عدد روی طاس دارد):

مقامری‌صفتی کن طلب، که نـقش قـمار   دو یک شمارد، اگرچه دو شش زند عذرا

(دیوان ۱۱)

ب. داو در نرد؛ حافظ، به معنای اول:

هر کس از مهرهٔ مِهر تو به نقشی مشغول

عاقبت با همه کج بـاخته‌ای، یـعنی چـه؟

اول رقم: رقم اول (ترکیب وصفی مقلوب) البته می‌توان «اول» را قید هم گرفت، اما خوانش نخست بهتر می‌نماید.

شاعر می‌گوید: ما جان خود را به پای زیبایی روی یار گذاشتیم، لیکن او به محض این‌که نقشش خوش نشست (کامیاب شد) اول از همه قصد خود ما کرد. رقم بر جانسپاران زد: ظاهراً رقم نفی و نیستی کشیدن است (به قرینهٔ «جان دادیم») خاقانی:

قلم برکش و بر دو گیتی رقم زن　　　قدم درنه و رهنمایی طلب کن

(دیوان ۷۹۵)

در دهخدا همین بیت به عنوان تنها شاهد برای «رقم زدن» به معنای اخیر آمده و در توضیح آن نوشته‌اند: ظاهراً معنی رقم بطلان کشیدن و بی‌اعتبار ساختن دارد، که تقریباً همان است که ذکر شد.

۸. تناسبهای بیت بر پایهٔ آلات حرب (کمند، زره، خنجر) است. معشوق گیسویی دارد چون زره پولادین و نفوذناپذیر در برابر هر سلاحی، و از سوی دیگر مژگانی شکافنده‌تر از خنجر هر خنجرزنی. شاعر به گفتهٔ خود درویشی پشمینه‌پوش است، یعنی اساساً اهل صلح و سلم و به دور یا ناتوان از جنگ و خونریزی. همچنین خرقه‌ای دارد که با آن بافت درشت و بنیهٔ سست اساساً مقاومتی در برابر هیچ تیغ و تیر و خنجری ندارد. البته «خِرقه» می‌تواند تبادری هم به «خَرقه» (به فتح اول =گذرانیدن تیر از شکار؛ تاج‌العروس و لسان‌العرب به نقل از دهخدا) داشته باشد، به قرینهٔ تناسبهای بیت. شاعر در این مضمون، ترکیبی کرده میان زره یا جوشن و خنجر یا سنان مژهٔ یار. از دیرباز هم گفته‌اند که این از آن عبور می‌کند، چنان که در رباعی معروف و منسوب به چند شاعر آمده است:

... مژگانْت همی گذر کند از جوشن　　　مانند سنان گیو در جنگ پشن

از معاصران حافظ:

مژگان تو ز جوشن پرهیز و درع صبر　　　می بگذرد چو سوزن پولاد از حریر

(دیوان ناصر بخارایی ۳۰۰)

بنابراین، حافظ مژگان را به طریق تشبیه مضمر به خنجر مانَنده و آن را با تفضیل (در: رهِ... زدن) همراه کرده است.

خنجرگزاران: = خنجرگذاران؛ تبدیل «ذ» و «ز» به یکدیگر در رسم خط قدیم در نسخْ بسیار صورت گرفته است و تفاوتی هم ندارد. قزوینی نیز «گزاران» دارد، لیکن در برخی چاپها به «ذ» آمده است، مثل انجوی و عیوضی.

۹. نظر: ایهام به اصطلاح نجومی = مشاهدهٔ هریک از پنج حالت سیارات (نک. ح ۲۰۰/۱.) بیت به نظر می‌رسد حاوی حسن طلب هم هست، زیرا «بده کام دل حافظ» از

سویی خطاب به قرعهٔ فال است تا حکم بر بخت نیک کند، و از سوی دیگر به ممدوح تا خواست شاعر را برآورد.

۱۰. مظفَّرفَر: (صفت مرکب: مظفر + فرّ) = کسی که فرّ و شکوه او موجب فتح و پیروزی است. مظفّر در عربی اسم مفعول از مصدر «تظفیر» (هم مادّه با «ظُفْر» = ناخن) است، در اصل، ناخن فرو بردن و مجازاً پیروزی یافتن. (نک. منتهی‌الارب، ذیل «ظ ف ر».) فر (ح ۱۱۹/۴) واژهٔ «مظفر» حاوی ایهامی به نام خاندان شاه منصور (مظفری یا آل مظفر) است، همچنان که «شجاع» هم ناظر به شاه شجاع.

منصورشاه: (مقـ ۷۹۵) آخرین حکمران مظفری که حافظ به خود دید. با درگذشت شاه شجاع، رقابت و خصومت بر سر سریر سلطنت درگرفت. منصور معارضه با زین‌العابدین، پسر و جانشین شجاع، را آغاز نهاد. وقتی در سال ۷۸۹ زین‌العابدین با لشکری عازم بغداد بود، منصور در حوالی شوشتر به پیشواز عم‌زادهٔ خود آمد و او را در شهر فرود آورد، اما در بزم میهمانی به نیرنگ فرمان داد تا مردانش بر سر میهمان بریزند و او را فروگیرند. آنگاه آوازه درانداخت که زین‌العابدین آهنگ نیرنگ داشته است. منصور بدین تمهید بر فارس و شیراز دست یافت. او با زین‌العابدین به بند بسنده نکرد و به زشتکاری امر به میل کشیدن چشمان وی داد. (کُتبی، تاریخ آل مظفر ۱۱۶؛ باستانی پاریزی، شاه منصور (پهلوان گرز هفده منی) ۱۱۷) مهمترین رویداد در پادشاهی منصور نبردهایش با امیر تیمور گورکانی (در یورش دوم و انجامین او به شیراز) بود و هنرنماییها و دلیریهای نمایانِ نخستینهٔ او در برابر تیمور و سپاه هنگفت وی، که یادآور جلال‌الدین خوارزمشاه در رویارویی با لشکر چنگیز می‌تواند بود. لیکن این درست در هنگامی بود که از سران سپاه مظفری و گردنان پارس، برخی با تیمور درساخته یا به هر روی مرعوب او بودند. منصور می‌خواست با سلطان احمد، حاکم کرمان، یار شود و ایستادگی کند، اما احمد به دنائت تمام به منصور پیام داد که: چاکری تیمور را بر حکومت فضل می‌نهد. ایلدرم بایزید، سلطان عثمانی، هم از یاریگری پادشاه جوان سر باز زد. (باستانی، همان ۱۱۸ـ۱۲۰) برای منصور جز دو هزار مرد نمانده بود و نبرد به شیوهٔ معمول ممکن نمی‌نمود. بهتر آن دید که با روش جنگ و گریز با تیمور درآویزد. از بدِ روزگار، سردار بزرگ او، محمد بن زین‌الدین خراسانی، نیز در نهان دست در دست دشمن نهاده بود. (همان ۱۳۸ـ۱۴۲)

و اما شرح دلاوریهای منصور را نظام شامی به خوبی داده است، همچون: «قریب سی هزار مرد در رکاب امیر صاحبقران [تیمور ـ م] بودند. شاه منصور اظهار مردانگی

کرده تیغ از نیام کشیده با مردان دلاور حمله کرده صفّ لشکر منصور [اینجا هم لشکر تیمور ـم] را از هم شکافته دو نیم کرد و از آنجا بیرون آمده به کوتل بندگی حضرت [= اسب جنیبت تیمور ـم] رسید. سپاهی بدان انبوهی بر هم زد و دیگر باره جمع شده و میمنه و میسره راست کرده روی به حضرت امیر صاحبقران نهاده حمله کرد و نزدیک رسید.» در این هنگامه، نیزه‌دار شاه منصور به نام پولاد حتی شمشیر به کلاه‌خود تیمور رساند، لیکن این نیم‌تن جانورخوی از مهلکه رهید. (ظفرنامه ۱، ۱۳۳) اما محمود کتبی برخلاف نظام شامی بیشتر گرایش به برجسته‌سازی نکات ناخوش مربوط به منصور دارد، از این دست: ویرانگری و غارتگری او، چنان که یزد را در دو نوبت خراب کرد. (تاریخ آل مظفر ۱۲۰ـ۱۲۱؛ نیز حسینقلی ستوده، تاریخ آل مظفر ۱۸۹ـ۱۹۱) میخوارگی چهل‌روزه: «به شراب خوردن مشغول شد به حیثیتی که چهل روز هیچ کس از رعیت و لشکری او را ندید تا این بیت در میان آمد که:

شه مست و جهان خراب و دشمن در پیش

پیداست کزین میان چه برخواهد خاست»

(کتبی ۱۲۲) در شرح شکست یافتن منصور نیز نقل می‌کند که: او به هنگام گریز به گروهی بازخورد که از عقب دررسیده بودند. از ایشان پرسید: شیرازیان چه می‌گویند؟ گفتند: «زبان طعن دراز کرده‌اند و می‌گویند باد بروت و ترکش هفده من این نتیجه داد که چون بز می‌گریزد.» (۱۲۴) اما باستانی پاریزی منصور را قهرمان می‌خواند و چنین وصف می‌کند: او سرباز و سرداری است که در برابر سیل وحشت‌آور هجوم تیمور و یورشهای بی‌امان او مقاومت کرده است و جان در سر این کار باخته. او نه از تهدید هراسید و نه تطمیع برادران و عموها و بستگان دیگر را به دیده گرفت و نه از هدف خود بازایستاد، و تا لحظه‌ای که بیش از پنج تن یار وفادار همراه او نبود در برابر سی‌هزار سپاهی شمشیر زد [...] البته شاه منصور نیز مثل همهٔ قهرمانان تاریخْ نقاط ضعف اخلاقی و سیاسی بسیار داشته است، ولی به هر حال، فداکاری او همهٔ این جوانب را می‌پوشاند. (شاه منصور ۶) او کاری کرد که تیمور چادر زنان حرم خود را بر سر انداخت تا از حملهٔ منصور جان به در ببرد. (۱۴۹) باری، منصور سرانجام شکسته و خستهٔ تیغ و تیر روی به شیراز نهاد. ملازمان شاهرخ، پسر تیمور، او را گرفتند. آنگاه که از آنان خواست تا وی را به حضور تیمور ببرند وقعی ننهادند و سر از تن او باز کردند و شاهرخ آن را به شکرانهٔ فتح و ظفر در پای پدر افگند. (۱۵۱ـ۱۵۲) بی‌گمان منصور حتی از نیای خویش، امیر مبارز، نیز دلاورتر بود، چنان که حافظ او را چند بار از این روی ستوده است. قاسم غنی ده شعر خواجه را

دربارهٔ منصور، از غزل و غیر آن، بر می‌شمارد. (نک. یادداشتها ۱۹۰ـ۱۹۱.)

جود: الف. بخشش؛ ب. دهش، سخا، فیض، کرم؛ ج. رادی، جوانمردی؛ دهار (دهخدا، یادداشت مؤلف) ضدّ آن: بخل؛ من در شعرهای حافظ تفاوتی میان «جود» و «کرم» نمی‌بینم، اگرچه جود را صفتی ذاتی دانسته‌اند بی‌این‌که مسبوق به طلب و ثبوت استحقاق باشد، حال آن‌که کرم مسبوق به اینهاست: «بدان که جود صفتی است ذاتی مر جواد را بی‌سابقهٔ سؤال و استحقاق، و کرم صفتی است کریم را که مسبوق باشد به استحقاق و طلب.» (خواجهٔ پارسا، شرح فصوص‌الحکم ۱۶) صفت آن «جواد» بر آدم نیک و بخشنده و اسب نیکوروی و تندرو اطلاق می‌شود. (در باب «کرم»، نک. ح ۶۹/۴.)

۱۱. میگساران: جزءِ دوم «گسار» اسم فاعل مرخّم است از مصدر «گساردن»: بر وزن و معنی گذاشتن، و به معنی خوردن هم هست لیکن خوردن شراب و غم خوردن. (برهان) خوردن غم و باده (سرمهٔ سلیمانی) معین: به معنی گذاشتن، اما شاهدی یاد نکرده‌اند. (حاشیهٔ برهان) مصدر «گساردن» به صورت مستقل در موارد کمی به کار رفته، مثل این بیت ابوشکور بلخی در رشیدی در ذیل «گسار»:

ساقیا مر مرا از آن مَی ده   که غم من ازو گسارده شد

انوری:

ما این همه غم با که گساریم آخر؟   وین غصّه دمی با که برآریم آخر؟

(دیوان ۲، ۹۹۴)

و بیشتر در ترکیبهایی چون میگسار، باده‌گسار، غمگسار و اندهگسار ظاهر شده است.

۱۲. سرافشان: تیغ و مانند آن، که چیزی را بِبُرد. (آنندراج) پیداست که مؤلف استنباط خود را از این بیت یا امثال آن به عنوان یک واژه مدخل قرار داده است. این صفت از جهت فراوانیِ سرهای بریده با تیغ ممدوح به آن اطلاق شده و مبالغه‌ای بیش از «سرانداز» (که صفتی معمولی است) دارد.

انجُم‌سوز: سوزندهٔ ستارگان؛ مؤیدالفضلاء (دهخدا) سوختن ستاره = احتراق کوکب؛ ابوریحان: «سوختن ستاره چیست؟ سوختن ستاره آن بود که با آفتاب به هم آید، و این نام از بهر آن نهادند که آفتاب را به آتش تشبیه کردند و ناپدید شدن ستاره از دیدار و اندرآمدن او به شعاع آفتابْ مانندهٔ سوختن و ناچیز شدن باشد. و این سوختن، همهٔ ستارگان متحیّره را به میان استقامت باشد چون بر بلندی فلک تدویر

باشند، که او را ذُروه خوانند.» (التفهیم ۸۲) این ستارگان را «محترق» نامند. (نک. همان ۴۶۱.)

تنها: خورشید (مطابق تعریف مذکور) از آن روی که به تنهایی بر خیل انبوه ستارگان می‌زند معروف بوده است؛ نظامی در مدح شروانشاه:

بر دشمن، اگر فراسیاب است   تنها زدنش چو آفتاب است

(لیلی و مجنون ۳۴)

احتمال بسیار می‌دهم که حافظ از همین بیت تأثیر گرفته باشد، به‌ویژه که بیت قبلیِ نظامی این است:

چون تیغ دورویه برگشاید   دَه دَه سر دشمنان رباید

و این همان است که حافظ با «شمشیر سرافشان» بیان کرده است.

۱۳. پیداست که «چرخ» (سپهر) و «سکه» هر دو گِردند و با یکی از دو معنای ایهامیِ «دَور» (گردش یا چرخش + روزگار) تناسب دارند.

* * *

شادباش‌گونه‌ای است به مناسبت پیروزی شاه منصور بر زین‌العابدین و تسخیر شیراز. از کل شعر برمی‌آید که به انگیزه و آهنگ مدح پرداخته شده، چنان که پس از تخلص هم مدیحه تا چند بیت ادامه یافته است. در هر حال، غزل تا اندازه‌ای رنگ قصیده به خود گرفته، چنان که ابیات پیش از مدح، شباهت به تغزل و تشبیب در آغاز چکامه‌های مدحی یافته است. لحن شعر هم، مطابق معمولِ اغلبِ تغزلات، شاد و فارغ از غم است، حتی آنگاه که سخن از غم و یا جان دادن می‌گوید، که این هم با توجه به اغراض مدحیِ شعر امری طبیعی است.

۱۵۰

۱ راهــی بــزن کــه آهــی بــر ســازِ آن تــوان زد
شــعری بــخوان کــه بــا او رَطْــل گــران تــوان زد
۲ بــر آســتان جــانان، گــر سـر تـوان نـهادن
گــلبانگ ســربلندی بــر آســمان تــوان زد
۳ قــدّ خــمیدهٔ مــا ســهلت نــماید، امّــا
بـر چشـم دشـمنان تـیر از ایـن کـمان تـوان زد
۴ در خــانقَه نگــنجد اســرار عشــق‌بازی
جــام مــی مــغانه، هــم بــا مــغان تــوان زد
۵ درویش را نــباشد نُــزْل ســرای ســلطان
مــاییم و کــهنه دلقــی کــاتش دران تــوان زد
۶ اهــل نــظر دو عــالَم در یک نــظر بــبازند
عشــق است و داوِ اوّل بــر نــقد جــان تــوان زد
۷ گـر دولت وصـالش خـواهـد دری گشـودن
ســرها بــدین تــخیّل بــر آســتان تــوان زد
۸ عشق و شباب و رندی، مجموعهٔ مـراد است
چــون جــمع شــد مــعانی، گــوی بـیان تـوان زد
۹ شد رهزن سلامتْ زلف تو، وین عجب نیست
گــر راهــزن تــو بــاشی، صــد کــاروان تــوان زد
۱۰ حافظ به حقّ قـرآن کـز شَـید و زَرق بـازای
بــاشد کــه گــوی عــیشی در ایـن جـهان تـوان زد

۱. راه: اینجا نغمه یا تصنیف (نک. ح ۱۳۵/۴.)
آه زدن: فعل «زدن» هم مثل کشیدن، کردن و غیره رواج داشته است؛ خاقانی:

شب بـیش زنـند عـاشقان آه   شب پیش رود عروس زی شاه
(تحفة‌العراقین ۲۲۹)

خواجو:

گهی کز آتش دل آه می‌زند خواجو   در آن نفس همه بوی کباب می‌شنوم
(دیوان ۷۳۴)

اخوان ثالث، در شعر جدید، و ظاهراً تحت تأثیر متون قدیم:

وانگاه خاموش می‌ماند یا آه می‌زد.

(از این اوستا ۱۰۹)

بر سازِ: هماهنگ و همراه با؛ مهدی ستایشگر با نقل همین بیت حافظ آن را همین گونه معنی کرده است. (واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «ساز») البته «سازِ» ساز (آلت موسیقی) به معنای کوک نیز هست، و شاید این معنی نیز به وجه ایهامْ مورد نظر بوده باشد. در شعر حافظ «سازِ... ساختن» (۱۲۹/۴) و «سازِ... راست کردن» (۴۰۵/۸) به معنی کوک کردن برای نغمه‌ای یا مقامی خاص آمده است. (دربارهٔ کوکها، نک. شرح بیت اخیر.)

رطل گران: چنان که پیشتر هم گفته‌ام، بر آنم که «رطل» (به تنهایی) در حافظ به معنی مطلق پیمانه است، و نه آن سان که برخی گفته‌اند پیمانهٔ نیم‌منی، و صفت «گران» برای افزایش اندازهٔ آن می‌آید. اگر «رطل» خودش پیمانهٔ نیم‌منی بود گرانترین قدحی بود که حتی یک میخوارهٔ دریانوش می توانست بنوشد؛ آنگاه دیگر صفت «گران» چه وجهی می‌داشت، و آیا آن را به چیزی در مایه‌های تغار تبدیل نمی‌کرد؟ (نیز نک. ح ۸۷/۸).

جناس دلپذیر و در عین حال طبیعی و بی‌تکلف میان «راهی» و «آهی» سبب تأثیر بسیار سخن شده و «بر سازِ» هم بدان قوام بلکه کمال بخشیده است، به‌ویژه در موسیقیی که بیشتر بر بنیاد غم و عارفانگی و غم عارفانه قرار دارد. بیت به تنهایی حاوی چند عنصر برتر زیبایی‌شناختی است: موسیقی، شعر و شراب. کمتر ممکن است ترکیب شعر و موسیقی و تأثیر این‌دو بر یکدیگر به این خوبی بیان شود، خاصه که آه کشیدن و رطل زدن، هردو واکنشی از گونهٔ خاموش ولی بس گویا در برابر موسیقی و شعرِ دل‌انگیز است.

۲. نمونه‌ای است از تناسب محتوی و شکل، بدین سان که «گلبانگ» (اوج صوت؛ نک. ح ۱۴/۶) در هجاهای پیاپی «آ» و «آن» پژواک یافته است، یعنی صدامعنایی (onomatopoeia).

۳. سهل: اینجا حقیر، خوار، هَیِّن (نک. دهخدا.) خود خواجه به همین معنی:

نُه طبق سپهر و آن قرصهٔ سیم و زر که هست

از لب خوان حشمتت سهل‌ترین نواله باد

کمان را بارها چون استعاره یا تشبیهی از قامت خمیده آورده‌اند؛ منطقی رازی (سدهٔ چهارم):

شاید بُدن که آید جفتی کمان خوب　　زین خم گرفته پشت من و ابروان تو

سهل در عربی یعنی زمین نرم و هموار، جمع: سُهول (منتهی‌الارب، معین) بنابراین، ایهام تضاد با «خمیده» در آن محتمل است، چنان که نظیر آن را هم دارد: زان طرّهٔ پر پیچ و خم، سهل است اگر بینم ستم... (۱۸۶/۷.)

بیت متن تقریباً مضمون این مثل معروف عامیانه است که: دود از کُنده بلند می‌شود. اسدی طوسی:

مرا گفت چرخ ارچه خم داد پشت　　همان پیش‌زورم به زخم درشت

کمان تا فزونتر شود خم‌پذیر　　فزون باشدش سختی زخم تیر

(دهخدا، امثال و حکم ۲، ۸۳۳)

۴. خانقه: در مورد گوشه‌ای از دیدگاهها دربارهٔ آن، نک. ح ۵۴/۱.

می مغانه: صفت «مغانه» (گاه «مغانی») در ترکیبات متعدد همراه با موصوفهایی چون می و مشابهات آن، ساغر و خم مغانه و نظایر اینها، و نیز با موصوفهایی جز اینها از قبیل گیسو یا کاکل یا جعد مغانه به کار می‌رود. در ترکیبات حول شراب، صفت مغانه به طور کلی بیانگر بالاترین حدّ از مستی و بیخودی همراه با رهایی از تمامی رسوم و قیود ظاهر است. زنّار مغانه داشتن یا بستن هم به همین سان نمادی است از ترک تمامت عالم و گسستن تعلقات و اخلاص ورزیدن نسبت به محبوب آسمانی. موی یا کاکل مغانه هم نمودگار زیباترین و ناب‌ترین جلوه‌ها و تجلیهای جمالی است؛ سنایی:

آن خُم که بر او مُهر مغان است نهاده

الّا به منِ مغ مسپارید، علی الله

(دیوان ۵۸۶)

با می تلخ مغانه دامن افلاس گیر

آز را بر روی آن قُرّای دعویدار زن

(همان ۹۷۲)

نظامی:

قوت جان از می مغانه کنیم　　　نُقل و مَی نوشْ عاشقانه کنیم

(هفت پیکر ۱۶۵)

(دربارهٔ مضامین مغانه، نک. ج ۱، ۵۲۷ به بعد، زیر عنوان «می مغانه بیار».)

۵. سفیان ثوری، عارف معروف: «چون درویش گِرد توانگران گردد، بدان که مُرائی [= ریاکار ـ م] است، و چون گرد سلطان گردد، بدان که دزد است.» (غزالی، کیمیا ۲، ۴۲۹) بیت نزدیک به سخن مولاناست:

رندان و مفلسان را پیداست تا چه باشد

این دلق پاره پاره در پای تو کشیدیم

(کلیات ۴، ۴۴)

نُزْل: ضیافت، میزبانی، و نیز طعام اندک (لسان‌العرب) بالضّم، آنچه پیش مهمانِ فرودآینده نهند از طعام و جز آن، اَنزال جمع. (منتهی‌الارب) ماحَضَر (دهخدا، یادداشت مؤلف) بدین سان پیداست که هم‌مادّهٔ «نزول» (= فرود آمدن) و دیگر واژه‌های معمول در پارسی است؛ سعدی:

جان می‌روم که در قدم اندازمش ز شوق　　　درمانده‌ام هنوز که نزلی محقّر است

(غ ۶۳)

دلق یا خرقه سوختن: نک. ح ۲۰۵/۸.

بیت متن، در درجهٔ نخست، می‌گوید: من درویش (= مستمند یا از فرقهٔ درویشان) چیزی درخور قصر سلطان ندارم، و موجبی هم برای گشتن به گِرد سلاطین نمی‌بینم. از متاع دنیا جز خرقه‌ای ژنده ندارم، که آن را هم می‌توان سوزاند و از میان برد تا همان هم دیگر بر جای نماند. اما آتش زدن آن نیز ممکن است ایهامی به «خرقه‌های مستوجب آتش» (به گفتهٔ خود خواجه) داشته باشد. محتوی می‌تواند به دو حکایت، هردو مربوط یا منسوب به حکیم کلبی یونانی، دیوجانس یا دیوگنس (۴۱۲ـ۳۲۳ ق. م.) بازگردد: یکی این‌که از مال دنیا کاسه‌ای برای آب نوشیدن بیش نداشت. روزی مردی را دید که با کفچه کردن دستانش از جویی آب می‌نوشد. گفت: ابلها که من بودم که نمی‌دانستم به کاسه نیز نیازی نیست. پس آن را هم به دور افکند. جنبه‌ای دیگر از بیت را هم می‌توان نزدیک به این حکایت یافت: اسکندر کبیر، درحالی‌که بالای سر دیوگنس ایستاده و میان او و خورشید حایل شده بود، گفت: حکیم، از من چیزی بخواه؛ گفت: می‌خواهم سایهٔ خود از سرم کم کنی. (راسل، تاریخ فلسفهٔ غرب ۱، ۳۳۷؛ فروغی، سیر حکمت در اروپا ۱، ۷۳، با اندکی تغییر)

نزل: قزوینی: برگ، سایه نیز؛ «برگ» دارای معانی گوناگونی است که در بیت جا می‌افتند، مثل زاد و توشه، وسیله، توان و امکان، و نیز «برگ چیزی داشتن» یعنی عزم و آهنگ آن یا توجّه و اعتنا به آن یا دل و دماغ برای آن داشتن، و شاید از این رو کارایی بیشتری نسبت به «نزل» داشته باشد، زیرا کار «نزل» را می‌کند، ولی عکس آن صادق نیست، گو این‌که ممکن است بگویند «نزل» با توجه به مادّهٔ آن می‌تواند بار معناییِ «نزول» داشته باشد و روی آوردن به سرای سلطان برای درویش در حکم نزول و تنزّل است. به هر حال «نزل» ضبطی قدیمتر است، اگرچه «برگ» به بیت لطف و عمقی بیشتر می‌بخشد.

۶. دو عالم باختن در یک نظر: از تعابیر رایج تصوّف است، بدین سان که می‌گویند دوستدار راستین دوست در نخستین نظری که بر جمال بی‌مثال دلدار می‌افکند، دنیا و عقبیٰ را یکجا پس پشت می‌نهد و فدای محبت مولیٰ می‌کند. (دربارهٔ «نظر»، نک. ح ۴/۴.) خواجه عبدالله: «یک نظر در من نگر تا دو گیتی به آب اندازم.» (کشف‌الاسرار ۸، ۳۶۴) سنایی در «سنایی‌آباد» در همین معنی، با توصیفی از اهل نظر:

همه دُردی‌کشان دَردآمیز　　　همه دیوانگان شورانگیز
نرد و شطرنج با ادب بازند　　　هردو عالم به یک ندب بازند
(مثنویها ۶۱)

مولانا هم پاکباختگی را معنی می‌کند:

خنک آن قماربازی که بباخت آنچه بودش
بنماند هیچش الّا هوس قمار دیگر
(کلیات ۳، ۳)

داو: نوبت بازی نرد، چنان که گویند: داو دست اوست، یعنی نوبت اوست. آنچه امروز در زبان محاوره می‌گویند: «دَو به دست فلان افتاد» همان «داو» است. (دهخدا) در مدخل «دَو» هم آن را مخفف «داو» خوانده و «دَو کردن» را ادعای برتری کردن بر حریف تعریف کرده. به همین سان در مدخل «داوطلب» (در تداول مردم قزوین: دَوطلب) آن را همان داوخواه و خواستار پیشی گرفتن در نوبت قمار دانسته است؛ انوری:

همه در ششدر عجزند و ترا داو به هفت　　　ضربه بستان و بزن، زان که تمامی نَدَب است
(دیوان ۱، ۵۱)

وقتی خواجه می‌گوید «داو اول بر نقد جان» است در حکم این است که بگوید

«دست خون» است، زیرا «دست خون» (یا: دستخون) یعنی دستی که قمارباز پیشتر همه چیز خود را باخته و دست آخر را بر سر جان و خون خود یا تنی از کسان خویش شرط بندد، همچنان که خاقانی در مرثیهٔ معروف برای پسرش وضع خود را به داو دستخون در کرهٔ خاک مانند می‌کند، به‌ویژه که مهره گرفتار ششدر است:

دستخون است در این قمرهٔ خاکی که منم　　　آه اگـر ششـدرهٔ دَور قـمر بگشـایید

(دیوان ۱۵۹)

باری، حافظ می‌گوید: عشق چونان قماری است که دست آغازین آن با دادن جان و ریختن خون همراه است، همچنان که مولانا در بیت مشهورش چراییِ آن را بازگفته است:

عشق از اوّل چرا خونی بود؟　　　تا گریزد آنک بیرونی بـود

(مثنوی ۳، ۲۷۲)

در یک نظر: سلیم نیساری: در یک نَدَب (دفتر دگرسانیها ۱، ۵۳۶) این در حالی است که نسخ اقدم جملگی «نظر» دارند، و به همین سان طبعهای معتبر. ایشان در جایی دیگر نوشته‌اند: شاید سخن حافظ همین است ولی کاتبان، که «ندب» را نمی‌شناخته‌اند، آن را به «نظر» برگردانده‌اند. (مقدّمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۱۹۸) شگفتا از این کشف و ادخال ذوق شخصی، آن هم با توسل به نسخ متأخر، بی‌هیچ دلیل موجّهی. ایشان به نظرم چند چیز را لحاظ نکرده‌اند: اول و مهمتر از همه، عمق و لطف «در یک نظر» را، به‌ویژه وقتی در کنار «اهل نظر» می‌آید. ظاهراً ایشان «نظر» را، به رغم آنچه گفتیم، تکراری و لابد ناخوش تلقی کرده‌اند، و حال آن‌که در هردو مورد دارای معنای متفاوت است، و لذا می‌توان این‌دو را جناس تام دانست. دوم این‌که اگر «ندب» برای بنده و ایشان قدری ناشناخته است مشکل ماست، و نه کاتبان آن عصر. گفتنی است که این واژه (= داو کشیدن در نرد، و کلاً یک دست کامل آن؛ نک. دهخدا؛ بیت منقول از انوری برای «داو» هم حاوی آن بود) برای مردم واژه‌ای معمولی بوده (در متون هم آن قدر به کار رفته که حد ندارد) و بنابراین اصلاً نیازی به تبدیل آن به «نظر» یا هر واژهٔ دیگری نبوده است. سوم این‌که نسخه‌های معدود حاوی «ندب» عموماً متعلق به حدود میانهٔ سدهٔ نهم به این سویند، یعنی روزگار تشدید انحطاط شعر و اوج بدیع‌زدگی، و همین تبدیل، خود گویای آن است، زیرا «نظر» بدین خوبی را برداشته و «ندب» گذاشته‌اند تا به هر ضرب و زوری با «داو» تناسب یابد. این درست خلاف آن چیزی است که جناب نیساری در مورد کاتبان نسخ متقدم و تبدیل

«ندب» به «نظر» ادعا کرده‌اند. در هر حال، بیت با «ندب» از عرش به فرش فرو می‌افتد.

۷. سعدی:

زندگانی صرف کردن در طلب، حیفی نباشد — گر دری خواهد گشودن، سهل باشد انتظاری

(غ ۵۶۱)

تخیّل: ظاهراً به معنای تصوّر آمده است، یعنی اگر بتوان تصوّر کرد که وصال او دست خواهد داد، می‌توان به همین مقدار نیز دلخوش و امیدوار بود. آیا می‌توان این بیت را هم در شمار ابیاتی متعدد از او نهاد که در آنها دربارهٔ امکان وصالْ ابراز تردید یا دست کم پرسش کرده است؟

و اما شاعر به جای دست (که با آن دقّ‌الباب می‌کنند) سر را قرار داده و به جای درِ درگاه دوست آستان را، یعنی کوفتن سر بر آستانه تا شاید در گشوده شود. پیداست فروتنی و خاکساری در این شق تا چه حد بیشتر از دست و در است.

۸. مجموعه: می‌توان به ایهامی در آن به معنای دفتر، جُنگ یا سفینه (به قرینهٔ «معانی» و «بیان») قایل شد. (نک. «مجموعه» در: ح ۴۹/۲.) همچنین تناسبی (گرچه اندکی پوشیده) هست میان «مجموعه» و «جمع شدن» با «گوی» که حالتی گِرد آمده و فروبسته دارد.

معانی ـ بیان: هردو واژه به معنای مصطلح در بلاغت، یعنی علم معانی و فنّ بیان، ایهام دارند. این ایهام را سلمان بدین گونه دارد:

غنچه را در دل بسی معنی نازک جمع بود

بلبل اکنون زان معانی در بیان می‌آورد

(دیوان ۴۶۳)

۹. معشوق، رهزن قوافل است به دو معنی: یکی قوافل دل، و دیگر قافله‌های کل آدمیان؛ مولانا:

آنک زند هر دمی راه دوصد قافله

من چه زنم پیش او؟ او به چه آرد مرا؟

(کلیات ۱، ۱۲۹)

هم او، از زبان معشوق:

مرا گوید: چه می‌نالی ز عشقی تا که راهت زد؟

خنک آن کاروان کِش من درین ره راهزن باشم

(۳، ۲۰۳)

نظامی چشم را هم رهزن کاروان می‌خواند:

کرشمه کردنی بر دل عنان‌زن　　خمارآلوده چشمی کاروان‌زن
(خسرو و شیرین ۳۹۱)

زلف یار، عالمی است از تیرگی اسرار، دام راه است و در راه صید عاشق، کار شبکه و دام می‌کند. اسارت آن هم البته دلخواه و خودخواسته است. مجموعه‌ای است پارادوکسی از لذت و خطر، گمراهی و رهیابی و... به هر معنی که بگیریم دافع و مانع سلامت است و ورود دل در هزارتوی چین و شکن آن یعنی وداع با عافیت. «صد کاروان» هم نشانه‌ای است از این‌که هیچ آفریده‌ای که ولو اندک مایه‌ای از محبت در وجود خویش دارد از این مجمع شوریدگی و شیدایی در امان نخواهد ماند. شاید هم شاعر قصد دارد بگوید: وقتی زلف تو (که جزئی از توست) اینچنین راه دلها می‌زند، اگر تو (به کلیت خویش) روی بنمایی، دیگر هیچ قافله‌ای از آدمیان از صولت و سطوت عشق زینهار نخواهد یافت.

۱۰. شَید: غنی معتقد است این واژه در عربی نیست و در پارسی استعمال و از آن «شیّاد» و «شیدا» هم ساخته شده است. (حافظ با یادداشتها و حواشی دکتر قاسم غنی ۲۶۱؛ یادداشتها ۲۰۹) در عربی: شِید، به کسر =گچ، قصرٌ مَشید =کاخ گچکاری شده (جمهرة، صحاح، لسان‌العرب) شَید: مصدر ثلاثی مجرد =اندود کردن (منتهی‌الارب) شَید: به فتح اول، زرق و سالوسی و ساختگی باشد. (برهان، که بدین سان ظاهراً آن را بدین معنی، پارسی انگاشته است.) بر وزن قید، به معنی مکر و فریب (غیاث) این نگارنده نمی‌داند آیا این معنی را می‌توان تحوّلی و توسّعی از معنای آن در عربی (اندود کردن) دانست از آن روی که زرق و سالوسی هم خود نوعی اندود کردن (البته معنوی) است؟ یا «شَید» هم‌ریشه با «شیدا»ست؟ شیدا (که غنی آن را به اشتباهْ ساخته از «شید» دانسته) واژه‌ای است آرامی و اکدی. (نک. ح ۳۲/۳.) در هر حال، شید را دهخدا\شار لاتانی معنی کرده (یادداشت مؤلف) و در معین نیز معنای مکر و زرق و ریا و سالوسی، فارسی دانسته شده است.

* * *

عبدالعلی دستغیب شعر را به استناد «قدّ خمیدهٔ ما» با قید «احتمال بسیار» جزو اشعار دورهٔ آخر حیات حافظ طبقه‌بندی کرده. در مورد بیت ۸ (عشق و شباب و...) هم، که ممکن است دلالت بر جوانی شاعر داشته باشد، می‌نویسد: این بیت دالّ بر جوانی او نیست، بلکه می‌گوید در پیری اسباب جوانی فراهم نمی‌شود. (حافظ‌شناخت

۲، ۸۰۲ـ۸۰۳) البته من هم قبول دارم که شعر بسیار پخته به نظر می‌آید و کمتر می‌توان آن را زادهٔ روحیات یک جوان دانست، اما در این نیز تردید دارم که بیت یاد شده لزوماً به معنای این باشد که: من (شاعر) پیر هستم و در پیری این اسباب برایم فراهم نیست. روح مضمون‌سازی هم در شاعران ما عموماً آن قدر قوی است که چه بسا در جوانی از پیری سخن می‌گویند یا در پیری از زبان جوانان حرف می‌زنند. همچنین، بیت اگرچه زیبا و ظریف و همراه با مایه‌ای از طنز است، اما روح مضمون‌سازی و صنعتگرایی در آن لایح است، و لذا استنباط واقع حال از چنین بیتی در حکم خطرپذیری است. البته جناب دستغیب به درستی رعایت احتیاط کرده و قید احتمال را برافزوده‌اند.

۱۵۱

۱ اگــر روم ز پَــی‌اش، فــتنه‌ها بـرانگــیزد
ور از طــــلب بــــنشینم، بــه کــینه بــرخــیزد
۲ وگــر بـه رهگـذری یک دم از هـواداری
چــو گــرد در پــی‌اش افـتم، چـو بـاد بُگـریزد
۳ وگر کنم طـلب نـیم‌بوسه، صـد افسـوس
ز حُــقّهٔ دهــــنش چــــون شکــر فــروریزد
۴ من آن فِریب کـه در نـرگس تـو مـی‌بینم
بس آبــــروی کــــه بــــا خــاک ره بـرآمـیزد
۵ فـراز و شِـیب بـیابان عشـق، دام بـلاست
کـــجاست شـــیردلی کـــز بـــلا نــپرهیزد؟
۶ تو عمر خواه و صبوری، که چرخ شَعبده‌باز
هـــزار بـــازی ازیـــن طُـرفه‌تر بـرانگــیزد
۷ بــر آســتانهٔ تسـلیم سـر بـنه، حـافظ
کـــه گـــر ســتیزه کـنی، روزگــار بسـتیزد

۱. کینه: در شعر عرفانی، همچون جنگ، عتاب، دشمنی و... معادل «قهر» (در برابر «لطف») است. در واژه‌نامه‌های تصوف نیز این گونه تعریف می‌شود: «کینه (= کین): صفات قهر و ظهور استیلای آنها در احوال سالک» (مرآت عشاق، نـقل از بـرتلس، تـصوف و ادبیات تـصوف ۲۲۴) «کـین: تسـلط صـفات قـهریه را گـویند بـر عـاشق.» (رشف‌الالحاظ ۴۶) شاید بتوان در اینجا هم به قرینهٔ «طلب» (اصطلاح تـصوف) آن را در همین حدود معنی کرد.

شاعر از محبوبی سخن می‌گوید که نمی‌داند در برابر او باید چه شیوه‌ای پیشه کند، چون از هر طریقی که وارد می‌شود، معشوق واکنشی خلاف انـتظار از خـود بـروز می‌دهد. در دیگر اشعار حافظ نیز گاهی نظیر آن را می‌بینیم، مثل:

چو دست در سر زلفش زنم، به تاب رود ور آشـتی طـلبم، بـا سـرِ عـتاب رود

(نیز نک. سخن پایانی.)

۲. تناسب میان گَرد و هوا، و ایهام در «هوا» (معنای معروف + محبت و میل) در اشعارْ مبنای مضمون قرار می‌گیرد؛ سلمان:

من خاک رهت گشتم و گردی که پس از من
برخیزد ازین خاک، هوادار تو باشد
(دیوان ۱۰۳)

حافظ هم خودْ چنین ایهامی را همراه با «خاک» دارد، همچون:

گر در سرت هوای وصال است، حافظا　　باید که خاک درگه اهل هنر شوی

۳. نیم‌بوسه: بوسه‌ای کوتاه، مختصر و شتابزده؛ فرّخی:

به نیم‌بوسه، ز من خواستی هزار سجود　　به یک جواب، ز من خواستی هزار سؤال
[دیوان ۲۱۵ـم]

حافظ:

به نیم‌بوسه دعایی بخر ز اهل دلی　　که کید دشمنت از جان و جسم دارد باز
(دهخدا)

افسوس: اینجا تمسخر، یا دریغ تمسخرآمیز (نک. «افسوس‌کنان» در: ح ۲۲/۲.)

شاعر این افسوسها را از آن روی به شَکر مانند می‌کند که هرگونه تسخَر، طعن و حتی دشنام معشوق برای عاشق شیرین است.

حُقّه: قوطی امروز، ظرفی برای نگاهداری جواهر؛ احتمالاً ایهامی هم به حقّه‌بازی و مکر (به دلالت «افسوس») دارد. (نک. ح ۱۲۹/۱.)

۴. کل مصراع دوم ایهامی می‌نماید: الف. چشم خمارِ نرگس‌گون تو چه آبروها که از مردم یا زیبارویان نمی‌برد، یا چه خفّتها یا به اصطلاح کِنِفتی‌ها که به آنان نمی‌دهد. ب. سبب ریزش چه اشکهای حسد که بر خاک نمی‌شود (که آن را به گِل بدل می‌کند.) مضمون مصراع دوم را عماد فقیه بدین صورت دارد:

سرگشتگان کوی تو هر دم ز جوی چشم　　بر خاک رهگذار تو آب روان زده
(دیوان ۲۵۰)

سلمان، در آبروریزی اشک:

اوّل کسی که ریخت به خاک آبروی من　　اشک است کش به خون جگر پروریده‌ام
(دیوان، طبع مشفق ۲۳۴؛ با اصلاح از چاپهای دیگر)

۵. شِیب: واژه‌ای است پارسی = سرازیری، نشیب؛ صورت دیگر: شیو؛ در اوستا xšvaepā (درِ پشت یا عقبی) قس. پهلوی n(i)šēp (پارسی: نشیب) کردی šīv (درّه)

افغانی šēwa = نشیب (معین، حاشیهٔ برهان) مقابل «فراز»؛ رودکی:

شیب تو با فراز و فراز تو با نشیب　　فرزند آدمی به تو اندر به شیب و تیب

فردوسی:

وزان روی با تیغ کین، خوشنواز　　به شیب اندر انداخت اسب از فراز

(دهخدا)

۶. حافظ چندین بار چنین توصیه‌ای کرده، و مرادش این‌که: مهم، داشتن عمر و برخورداری از لحظات حیات زودگذر است، وگرنه در نبود ما نیز جهان همچنان می‌پاید، آسمان می‌گردد، گُل می‌روید و...، همچون:

بهار عمر خواه، ای دل، وگر نی این چمن هر سال

چو نسرین صد گل آرد بار و چون بلبل هزار آرد

بلبل عاشق، تو عمر خواه، که آخر　　باغ شود سبز و شاخ گل به بر آید

و اما اینجا هم چرخ مظهر حقّه‌بازی است و هر لحظه چیزی شگفت و چشمگیر از انبان تمامی‌ناپذیر نیرنگهایش بیرون می‌کشد.

* * *

این غزلْ گویای تأثّری است کلّی یا ساختاری از دو غزل به ترتیب از سنایی و اوحدی مراغی، که کل این دو شعر از نظر محتوی و زمینه همانند آنِ خواجه است؛ سنایی:

چه رنگهاست که آن شوخ‌دیده نامیزد　　که تا مگر دلم از صحبتش بپرهیزد

گهی ز طَیره‌گری نکته‌ای دراندازد　　گهی به بوالعجبی فتنه‌ای برانگیزد...

گهی کزو به نفورم، برِ من آید زود　　گهش چو خوانم، با من به قصد بستیزد...

به هرکه مردم چشمم نگه کند جز از او　　جنایتی شمرد، آب ازان سبب ریزد...

(دیوان ۸۵۵ـ۸۵۶)

ملاحظه می‌کنید که اوصاف معشوقِ موصوفْ شباهت به دلدار حافظ دارد، و سنایی هم در برابر او و کارها و رفتارهایش حیران و بلاتکلیف است و نمی‌داند چه چاره سازد. محبوب اوحدی نیز دقیقاً چنین است و به اصطلاح با دست پس می‌زند و با پا پیش می‌کشد. شاعر هر کاری بکند، معشوق بدلی را که دلخواه اوست می‌زند:

چو میل او کنم، از من به عشوه بگریزد　　دگر چو روی بپیچم، به من درآویزد

اگر برابرش آیم، به خشم برگردد　　وگر برش بنشینم، به طیره برخیزد

(به طَیره = به خشم، مثل «به کینه برخیزد» در حافظ)

به رغم من برود هر زمان، که در نظرم — کسی بجوید و با مهر او درآمیزد...

وگر به چشم نیازش نگه کنم روزی — به خشم درشود و فتنه‌ای برانگیزد...

(دیوان ۱۵۴ـ۱۵۵)

(در مورد بلاتکلیفی عاشق در برابر معشوق، مقایسه کنید با غزلهای ۲۱۶ و ۳۹۳.)

بدین سان شعر حافظ اساساً بر محور شیوه‌دانی و نیرنگ‌پردازی دلدار و رفتارهایی از اوست که شاعر را میان زمین و هوا آونگ کرده است. سه بیت نخست، بر شماری نمونه‌هایی از کردارهای درک‌ناپذیر یار است. از همین روی است که شاعر نام «فریب» بر شیوهٔ چشم یار می‌گذارد. با همین مقدمات است که وادی عشق را یکسره «دام بلا» می‌بیند. اما شاعر سرانجام پل و پیوندی می‌زند میان یار فریبکار و چرخ شعبده‌باز و روزگار ستیزه‌گر. می‌توان این چرخش شاعر را به حساب ابهامی هنری گذارد، بدین گونه که فریبکاری و شیوه‌زنی یار در اینجا به «مَن تَبَع» او منتسب شده است (اگرچه به حقیقتْ منشأ و مصدر فِعل نباشد). بدین قرار، چرخ یا روزگار و غیره گاهی نامی است که ـ خودآگاه یا ناخودآگاه ـ بر عواملی یا عوالمی نامعلوم و ناشناخته نهاده می‌شود که آدمی خود را اسیر و پابستهٔ حکم آنها می‌یابد. (البته من، چنان که در جای خود گفته‌ام، با این نظر عده‌ای که چرخ، سپهر، دَور و غیره را تعبیری مؤدّبانه از قضای الهی می‌دانند، همداستان نیستم، چه آن را موجب برخی خطاها و خلطها می‌دانم.) همچنین، مطابق سنّت این گونه شعر، واژه‌هایی چون فریب، بازی، شعبده و نظایر فراوان اینها وقتی به یار منتسب می‌شوند لزوماً مفهوم منفی ندارند، چنان که اشعار عارفانه (نظیر همین دو غزل سنایی و اوحدی عارف) نیز پر از آنهاست.

۱۵۲

۱ به حسن خُلق و وفا، کس به یار ما نرسد
تــرا دریــن ســخن، انکــار کــار مــا نــرسد
۲ اگرچه حسن‌فروشان به جلوه آمـده‌انـد
کســی بــه حســن و مَلاحت بـه یـار مـا نـرسد
۳ به حقّ صحبت دیرین، که هیچ محرم راز
بــه یــارِ یک‌جــهتِ حــق‌گزار مــا نــرسد
۴ هــزار نــقد بــه بــازار کــاینات آرنــد
یکــی بــه سکّـهٔ صـاحب‌عیار مـا نـرسد
۵ هزار نقش برآیـد ز کِـلک صُـنع، و یکـی
بــه دلپــذیریِ نــقش نگــار مــا نــرسد
۶ دریـغ، قـافلهٔ امـن، کـانچنان رفـتند
کــه گَــردشان بــه هــوای دیـار مـا نـرسد
۷ دلا، ز طعن حسودان مرنج و واثق بـاش
کــه بــد بــه خــاطر امّــیدوار مــا نــرسد
۸ چنان بزی که اگر خاک ره شوی، کس را
غــبار خــاطری از رهگــذار مــا نــرسد
۹ بسوخت حافظ و ترسم که شرح قصّهٔ او
بــه ســمع پــادشه کــامگار مــا نــرسد

۱. انکار ـ کار: جناس مکرّر یا مزدوج (که جناس زاید نیز می‌توان خواند.) «بدین کار انکار بلیغ می‌نمودم.» (نفثةالمصدور ۲۸) سعدی:

گـر تـو انکـار نـظر در آفـرینش مـی‌کنی من همی گویم که: چشم از بهر این کار آمدست
(غ ۵۹)

(البته می‌توان «این کار» را به صورت پیوسته نیز نوشت و جناس را میان «اینکار ـ انکار» دانست؛ برای مورد اخیر، نک.ح ۱۷۵/۱.)

نرسد: سزاوار نیست؛ رسیدن: لایق و سزاوار بودن؛ آنندراج. مجازاً به معنی سزاوار

بودن و بجا بودن برای کسی، مثال: شما را نمی‌رسد که با من همسری کنید. فرهنگ نظام. حق داشتن، سزیدن، لایق و درخور بودن (دهخدا، یادداشت مؤلف) دقائقی مروزی: «ای جوان، چندین منال، که بنده را نالیدن نرسد.» (راحة‌الارواح ۱۰۸) سعدی:

مر او را رسد کبریا و منی که مُلکش قدیم است و ذاتش غنی

(بوستان ۳۴)

خود حافظ:

ترا رسد شکرآویز خواجگی کردن که آستین به کریمان عالم افشانی

این فعل معمولاً به صیغهٔ مضارع اخباری به کار می‌رود، چنان که از شواهد مذکور هم برمی‌آید.

۲. حسن‌فروشان: به رخ کشانندگان زیبایی خویش، نازندگان به جمال خود (نک. ح ۱۲/۶.)

۳. یک‌جهت: یکتادل، یکدل، یکدله: «و خاصان و یک‌جهتان را همراه داشته.» تذکرهٔ دولتشاه ۵۲۹ (دهخدا)

حق‌گزار: فعل «گزاردن» در این ترکیب به معنای به جای آوردن و انجام دادن است، و «حق‌گزار» = آن‌که حق هر کس و هر چیز را ادا کند؛ سعدی:

ندانستم که در پایان صحبت چنین باشد وفای حق‌گزاران

(غ ۴۵۲)

قوام‌الدین صاحب‌عیار: (مقـ ۷۶۴، مواهب الهی ۷۶۵) وزیر امیر مبارز و شاه شجاع؛ معین‌الدین معلم یزدی او را «خواجهٔ مکّی‌نژاد برمکی‌نهاد» می‌خواند، چه نیاکان او از مکّه بوده و از حیث فضل و کفایت به برمکیان مانده شده است. می‌گوید: او در جوانی اهل طاعت و تهذیب نفس بوده، دستی بخشنده، طبعی راد و در ادارهٔ امور تدبیر تمام داشته است. آنگاه که مبارز نیابت سلطنت را (که همپایهٔ وزارت است) در سال ۷۵۵ به او می‌دهد و سپس حکومت کرمان را با مقرری شصت هزار دینار به او می‌سپارد «دشمنان را نایرهٔ حسد اشتعال یافت [...] به انواع تقبیحات، همه غیر واقع، مشارع عنایت حضرت خلافت‌پناه متغیر گردانیدند.» البته این سعایتها در مبارز مؤثر نمی‌افتد و مبارز حتی امور لشکری را هم در دست او می‌نهد. (مواهب الهی ۲۱۳ـ۲۱۶، به تلخیص) با جلوس شاه شجاع بر اریکهٔ سلطنت در سال ۷۵۹ نیز صاحب‌عیار همچنان در وزارت باقی می‌ماند. اما مؤلف، پس از شرح دقیق جزئیات امور و احوال مربوط به او، دربارهٔ سرانجام وی با اجمال بسیار می‌گوید: «عاقبة‌الامر، بر وفق سنّت

وزارت، زمین را از خون آن کریم‌اخلاقْ شربتی غیرهَنی چشانیدند.» (۲۱۷) ای کاش جزئیات بیشتری از عاقبت این وزیر محبوب و مصاحب حافظ می‌دانستیم. به گفتهٔ عبدالرزاق سمرقندی، هنگامی که شاه یحیی، حاکم یزد، در ۷۶۴ بر شاه شجاع خروج کرد، او صاحب‌عیار را مأمور حصر یزد کرد و وزیر به خوبی از عهدهٔ کار برآمد، اما «جمعی قصد وزیر کرده بودند که: داعیهٔ غدری [متن به غلط: قدری ـ م] دارد، و این بُهتان مؤثر افتاد. و مرتبهٔ وزیر چنان مرتفع بود که امرا را وقعی نمی‌نهاد. شاه آهنگ شیراز کرد و منتصف ذی‌قعده خواجه قوام‌الدین محمد را گرفته بعد از تعذیب و شکنجه، مال بی‌قیاس ازو ستاند و او را به قتل آورده و اعضای او مجزّیٰ کرده هر جزوی به طرفی فرستاد.» (مطلع سعدین، قسمت اول ۳۴۱) محمود کتبی نیز تقریباً همین مطالب را دربارهٔ او نوشته، اما ظاهراً قصد غدر و خیانت صاحب‌عیار را مسلم می‌داند: «... تا محقَّق گشت که داعیهٔ غدری دارد.» (تاریخ آل مظفر ۶۷) البته حقیقت قضایا در محاق ابهام است و بعید نیست وی نیز چون بسی از همتایان خویش قربانی شایستگیهای خود شده باشد. او همواره به تربیت و ترضیه و ترفیه اهل علم و ادب و صلاح کوشا بوده و ممدوح چند تن از شاعران عصر قرار گرفته است، از جمله روح عطار در قصیده‌ای در مدح وی می‌گوید:

کنون که موسم نوروز برفراشت علم — جهان چو باغ جنان گشت تازه و خرّم

شاه شجاع، خواجه کمال‌الدین حسین رشیدی را به جای صاحب‌عیار وزارت داد، که از شگفتیهای روزگار این‌که وزیر جدید به هنگام لشکرکشی محمود به شیراز و گرفتن آن از برادر به وی پیوست و وزیر او شد. و عجب‌تر آن‌که شاه شجاع پس از مرگ محمود، خواجه حسین را دوباره به وزارت برگماشت. (حسینقلی ستوده، تاریخ آل مظفر ۱۴۲)

پیشتر غزلی را در سوگ این بزرگمرد دیدیم. (غ ۱۰۸) قصیدهٔ: ز دلبری نتوان لاف زد به آسانی... در مدح اوست. نیز قطعهٔ ۱۶: اعظم قوام دولت و دین... مادّه‌تاریخ اوست، و قطعهٔ ۳۴: گدا اگر گهر پاک داشتی در اصل... رثایی است همراه با طعن آنان که این سرنوشت دلگزای را برای این خادم خاندان مظفری رقم زدند. حافظ، همان گونه که ارادت قلبی‌اش بیش از همهٔ شاهان روزگار به ابواسحق بود، به نظر می‌رسد صاحب‌عیار را صمیمانه‌تر از دیگر وزیران عصر دوست می‌داشت، حتی شاید بیش از جلال‌الدین تورانشاه (اگرچه کمیت اشعارش دربارهٔ وزیر اخیر بیشتر است).

۶. اگر قصد شاعر صرفاً بیان مضمون نبوده باشد، گلایه‌ای است از رخت بربستن

امن و امان به دلیل تعاقب وقایع هول‌انگیز عصر.

۷. طعن: درست و بجا همین است، و نه ضبط قزوینی (رنج) که باید آن را به تکلف حمل بر رنجی که از جانب حاسدان به شخص می‌رسد کرد.

۸. سعدی:

عاقبت از ما غبار ماند، زنهار　　تا ز تو بر خاطری غبار نماند

(غ ۲۲۲)

عماد فقیه:

ظاهر آن است که هرگز به مقامی نرسد　　آن که بر خاطری از رهگذرش آزاریست

(دیوان ۲۶)

آن است اهل دل که چو زین خاکدان برفت　　بر خاطری ز رهگذر او نماند گرد

(همان ۹۶)

مضمون بیت خواجه بر پایهٔ اخلاق عارفانه و بس لطیف است: چنان معاش کن که نه تنها در زندگی، بلکه حتی آنگاه که هر ذرّه از خاک تو در زیر پای این و آن است با گام گذاردن آنان بر آن ذرّاتْ کمترین گردی به دامنشان ننشیند.

* * *

غزل بر پایهٔ ستایش ویژگیهای وزیر و ذکر ارادت شاعر به او دارای وحدت و اتفاق مضامین است. به نظر می‌رسد آن ابیاتی هم که به زبان عاشقانه به وصف حسن و ملاحت «یار» یا «نگار» می‌پردازند نیز به شخص ممدوح بازمی‌گردند. آیا مثلاً وقتی در بیت ۳ شاعر به «حقّ‌صحبت (= مصاحبت و همنشینی) دیرین» سوگند می‌خورد که هیچ کسی به پای «یار» یکدل و حق‌دهندهٔ او نمی‌رسد، می‌توان تصور کرد که «یار» کسی بجز این وزیر است؟ در هر حال، اقتضای غزل مدح‌آمیز نیز همین زبان عاشقانه و شاعرانه است، چنان که در حافظ نظایر آن را بسیار می‌بینیم. همچنین در بیت ۷ «طعن حسودان»، اگرچه شاعر ظاهراً از حاسدان خودش حرف می‌زند، بعید نیست کنایه و تعریضی نیز باشد به حسودان بسیار صاحب‌عیار، که سرانجام او را از پیش پای برداشتند.

شعر دارای دو ممدوح (وزیر و شاه) است، که در اشعار حافظ سابقه دارد، مثل غزل ۱۶۳: ستاره‌ای بدرخشید و... که هم در نعت پیامبر (به زعم این نگارنده) است، و هم در مدح شاه شجاع.

۱۵۳

۱ هرکه را با خط سبزت سرِ سودا باشد
پای از دایره بیرون ننهد تا باشد

۲ من چو از خاک لحد لاله‌صفت برخیزم
داغ سودای توام سِرّ سُوَیدا باشد

۳ تو خود، ای گوهر یکدانه، کجایی آخِر
کز غمت دیدهٔ مردم همه دریا باشد؟

۴ از بن هر مژه‌ام آب روان است، بیا
اگرت میل لب جوی و تماشا باشد

۵ چون دل من، دَمی از پرده برون آی و درآی
که دگرباره ملاقات نه پیدا باشد

۶ ظلّ ممدود خم زلف توام بر سرْ باد
کاندرین سایه، قرار دل شیدا باشد

۷ چشمت از ناز به حافظ نکند میل، آری
سرگرانی صفت نرگس رعنا باشد

۱. خط سبز: موی نرم نو برآمده و به سبزی زننده بر پشت لب یا بناگوش نوبالغان (نک. «خط» در: ح ۳/۴.)

آنچه در واژه‌نامه‌های عام و خاص (تصوف) به عنوان معنای عارفانهٔ خط سبز آمده، در حکم بی‌معنی کردن شعر و عاری کردن آن از بُعد زیبایی‌شناختی است، مثلاً: خطی که از عالم غیب آمده و کسی نمی‌داند از کجا آمده و چه کسی نوشته. (نفیسی) عالم برزخ (رشف‌الالحاظ ۷۷) در دهخدا هم تعریف اخیر نقل شده است. (یادداشت مؤلف) آنچه به اجمال در این باره می‌توان گفت این‌که: شاعرانی چون حافظ «خط سبز» را به مفهومی در حدود نخستین جلوه‌های یار با نوعی زیبایی بکر و دارای بداوت و همراه با جوهر خرّمی (موجود در «سبز») به کار برده‌اند. البته بعید نیست که، دست کم عده‌ای از ایشان، از واژهٔ «خط» تصوّری چون حکم و فرمان تخطّی‌ناپذیر (مثلاً کتاب آسمانی) نیز داشته‌اند، ولی به هر حال چیزی از این معنی دقیقاً روشن

نیست. پیداست که اصل توضیح چیزی به نام خط سبز و افسون و جذابیت آن در قدیم برای اهل عصر ما (که اصلاً بعید است آن را به چشم چیزی زیبا یا عنصری مهم از علم جمال بنگرند) تا چه حد دشوار است، چه رسد به این‌که در صدد رسوخ به دنیای پیشینیان و نقب زدن به عوالم ذهنی آنان برای درک معنای دقیق آن برآییم. آری، در این مورد هم، مثل دیگر جاذبه‌های جمالشناختیِ پیشینیان، که هریک را در جای خود گفته‌ایم، عوالم آنان برای ما چونان دُرجی دربسته و فاصلهٔ ما با برداشتها و دریافتهای آنان همان «بُعدالمشرقَین» است. به هر حال آنچه تردیدی در آن نیست این‌که: با پیدایی شعر عارفانه، شاعرانْ نظیر همان اوصافی را که پیشتر برای معاشیق بشری، به‌ویژه از سنخ تغزلات قصاید یا منظومه‌های عاشقانه، می‌آوردند در اشعار عرفانی نیز به کار گرفتند، منتهی کوشیدند برای آنها معانی مجرّد، البته در حدود معانی محسوس و اعتبارات خاص هر لفظ، قایل شوند. اما در مورد خط سبز پیداست تعاریفی از قبیل «عالم برزخ» تا چه حد ساختگی و بیرون از حوزهٔ معناییِ لفظ است.

سودا: ایهامی هست میان معنای آرزو و شوق با سیاهی، به علاقهٔ «سبز». (نک. «سودا» در: ح ۱۰/۶.)

به دلدار می‌گوید: هرآن کس که جمال خطّ عذار تو را دریافت و شیفتهٔ آن شد، تا جان در بدن دارد از دایرهٔ فرمان و خواست یا عشق و اخلاص تو بیرون نخواهد رفت.

۲. از اشعار منسوب به مجنون:

سَیَبْقیٰ لَها فی مُضمَرِ القلبِ و الحَشا سَـریرةُ وُدٍّ یَـومَ تُـبْلَی ٱلسَّرائـرُ

(کشاف زمخشری ۴، ۵۸۷، نقل از زرین‌کوب، از کوچهٔ رندان ۲۱۵)

(باقی خواهد بود او [لیلی] را در ژرفنای دل و درون / راز عشقی بدان روز که نهانیها آشکار شود.)

سِرّ: گذشته از معنای معروف، چیزی است از شمار قلب یا دل، روح و خَفْی، که به‌ویژه در منابع تصوف درباره‌شان بحث و تفاوتهاشان با همدیگر بیان شده، اگرچه تعریف هرکدام چنان که باید دقیق و کاملاً متمایز از دیگری نیست. از همین روی است که قشیری دربارهٔ «سرّ» با قید احتمال سخن می‌گوید: «احتمال بود که سِرّ چیزی بود لطیف اندر قالب همچون روح، و اصلهای ایشان واجب کند که آن محل مشاهده است چنانک روح محل محبت بود و دلها جای معرفت بود. و نزدیک گروهی بر حکم اصول ایشان سِر لطیفتر از روح است، و روح شریفتر از دل است. و گفته‌اند: «اَسرار آزادند از بندگی اغیار از آثار و اَطلال، و سِرّ، اطلاق کنند بر آنچه پوشیده بود

میان بنده و حق تعالی اندر احوال.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۳۴) (نیز نک. ح ۲۵/۵.)

سویدا: (عربی: سویداء) سَواد = سیاهی، سوادالقلب = دانهٔ دل؛ وقتی آن را تصغیر می‌کنند «سویداء» می‌شود، نه «سوداء». نجم رازی هفت طبقهٔ دل را بدین ترتیب مورد بحث قرار داده است: صدر، قلب، شغاف، فؤاد، حبّةالقلب، سویدا، و مُهجَةالقلب. او سویدا را چنین معنی می‌کند: «و طور ششم را سویدا گویند، و آن معدن مکاشفات غیبی و علوم لدنّی است، و منبع حکمت و گنجینه‌خانهٔ اسرار الهی، و محلّ علم اسما...» (مرصاد ۱۹۷) سویداء به معنای شونیز (سیاه‌دانه) نیز هست. (لسان‌العرب) آیا به معنای اخیر ایهام تناسب با لاله (بدین دلیل که هردو گیاه‌اند) ندارد؟ سویدا: دانهٔ دل، میان دل (دهخدا) در بیت، «سودا» و «سویدا» جناس اشتقاق یا اقتضاب دارند، مثل این بیت او:

سویدای دل من تا قیامت　　　مباد از شوق و سودای تو خالی

لاله نمادی از شهید خونین‌کفن است، خواه به دلیل سرخی گلبرگها، و خواه به لحاظ داغی که بر دل حسرت‌زده دارد (خال سیاه درون جام گل). (دربارهٔ شهیدیِ لاله، نک. ح ۳۸۰/۷.)

می‌گوید: من در روز رستاخیز هم که نشور یابم و از خاک برخیزم، همچنان داغ عشق و حسرت تو را در دل خواهم داشت.

۳. از وجود یگانه‌ای سخن می‌گوید که همگان به اطلاقْ عاشق و شایق اویند، و این اطلاق و عمومیت محبت به «او» خود از نشانه‌های عرفان است.

بیت در قزوینی و اغلب طبعهای دیگر چنین است. اما جناب سلیم نیساری در اینجا هم این همه نسخه (به قول خودشان ۲۰ تا) از جمله بسی نسخ قدیمی را کنار گذارده و این ضبط را از معدودی نسخ (آن هم متأخر) اختیار کرده‌اند:

تا کی، ای گوهر یکدانه، روا خواهی داشت　　　کز خیال تو مرا دیده چو دریا باشد؟

(نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۵۴۷.) موجب آن؟ من هیچ درنیافتم.

۴. خواجو:

گر وطن بر چشمهٔ آب روانت آرزوست
خوش برآ بر گوشهٔ چشمم چو گل بر طرْف جوی
(دیوان ۷۶۲)

ناصر بخارایی:

خانهٔ دیدهٔ غمدیده تماشاگاهیست　　　هیچ در سر هوس گوشهٔ آبی داری؟
(دیوان ۳۸۰)

بُن: ایهام دارد به معنای ریشه (به علاقهٔ درختان لب جوی)
جوی: بارها ایهام میان جوی آب و جوی اشک ساخته است، چون:

ز سرو قدّ دلجویت مکن محروم چشمم را
بدین سرچشمه‌اش بنشان، که خوش آبی روان دارد

تماشا: اینجا سَیر و گشت و تفرّج، و شاید با ایهامی به نگریستن (نک. ح ۳۴/۱.)
۵. درآی: به درون آی، به خانهٔ من فرود آی، پیش من بیا.
مضمون شبیه است به این بیت او:

فرصت شمار صحبت، کز این دوراهه منزل
چون بگذریم، دیگر نتوان به هم رسیدن

در بیت اخیر امکان ملاقات را نفی و در بیت متن در آن ابراز تردید می‌کند. برخلاف آن‌که عده‌ای تمایل دارند این گونه مضامین را حمل بر انکار معاد کنند، باید گفت: اینها اصلاً ربطی به معاد ندارد، بلکه قصد شاعر به سادگی این است که در صورت مرگ دو طرف یا یک طرفْ دیگر دیداری ممکن نخواهد بود. وقتی مثلاً سعدی می‌گوید (غ ۳۹۷):

گر توانی که بجویی دلم، امروز بجوی　　ورنه بسیار بجویی و نیابی بازم

آیا سخن از نفی معاد است؟ (نیز نک. سخن پایانی.)
چون دل من: اقدم نسخ همین دارند، اما قزوینی با تبعیت از نسخهٔ خلخالی دارد: چون گل و می. این البته از نظر معنایی ناموجّه نیست، زیرا هم «گل» در پردهٔ غنچگی قرار دارد (چنان که با ایهام می‌گوید: سخن در پرده می‌گویم، چو گل از غنچه بیرون آی... ۴۴۵/۳) و هم «می» در پردهٔ خُم (یا به اعتبار «دختر رز» یا «عنب» در «نقاب زجاجی و پردهٔ عنبیست» ۶۵/۶) اما اینجا هم رجحان با نسخ قدیمتر است.
۶. احتمالاً از خواجو گرفته است:

دلم ز مهر رخت می‌کشد به زلف سیاه　　چرا که سایهٔ زلف تو ظلّ ممدود است
(دیوان ۱۹۳)

ظلّ ممدود: سایهٔ همیشه (السامی فی الاسامی ۴۴۲) «سایه» از جهت تیرگی زلف است و شاعر می‌خواهد این سایه همواره بر سر او باشد. «ممدود» هم ایهام دارد به امتداد و درازی زلف.
۷. سرگرانی نرگس: خمیدگی ساقهٔ نرگس در محل اتصال به گل، گاهی به فروتنی و سر به زیری و گاه هم به عکس، به سرسنگینی و غرور تعبیر شده است. (گرامی، گل و گیاه ۳۷۱) در این بیت او هم آمده است:

چرا چون لاله خونین‌دل نباشم — که با ما نرگس او سر گران کرد؟

نرگس رعنا: نرگس را هم به صفت «رعنا» (=زیبا، خودآرا و خودپسند) وصف کرده‌اند، اگرچه گل رعنا گلی است با میانِ سرخ و برونِ زرد، اما نرگس را هم با گلبرگهای سپید و جام زرد میانی «نرگس رعنا» خوانده‌اند. (همان ۳۱۴) واژهٔ «رعنا» به معنای دوروی یا دورنگ، صفتی است که به گل (=گل سرخ) لاله، سنبل و نرگس می‌پیوندد. حافظ، علاوه بر نرگس رعنا، گل رعنا و سنبل رعنا نیز دارد.



شاعر در سه بیت نخست، نشانه‌هایی را از عشق عرفانی به دست می‌دهد: در بیت ۱ این‌که عاشق تا زمانی که وجود داشته باشد پای از دایرهٔ محبت بیرون نخواهد گذارد (اگرچه ممکن است این را شامل عشق بشری هم بدانیم، اما به گمان من شاعر قصد دارد در مورد عشق عرفانی خود ابتدا از دنیا و وجود دنیوی خویش شروع کند و لذا این بیت را می‌گوید.) به همین سان در بیت ۲ تداوم این عشق را پس از مرگ و در آخرت و رستاخیز یادآور می‌شود. در بیت ۳ هم گوهر مطلقاً یکتایی را وصف می‌کند که همهٔ عالمیان به اطلاق در هوای اویند، که گفتیم شکی در عرفانی بودن بیت نیست. ابیات دیگر هم به نوبهٔ خود جلوه‌هایی را از چنین عشقی، از جمله ناز یا استغنا و کبریای معشوق در آخر، بیان می‌دارند. حال در یکچنین ساختاری به یکباره بیت ۵ می‌آید متضمن این‌که معلوم نیست ملاقات دو طرف بار دیگر دست دهد. خوانندهٔ ناآشنا با شیوه‌های حافظ به احتمال فراوان این بیت را نشانهٔ عشقی معمولی و بشری می‌گیرد، و آنگاه در ایجاد ارتباط میان این بیت با ابیات عارفانهٔ یاد شده فرو می‌ماند یا چه بسا حکم بر تناقض می‌کند. اما حافظ‌خوان آشنا می‌داند که این‌گونه ابهام‌افکنی‌ها عادت و روش جاری خواجه است، چنان که در بیتی از شعر دیگر او هم دیدیم که گفت: اگر از دوراههٔ زندگی و مرگ بگذریم دیگر به هم نخواهیم رسید، و یا ابیات تشکیک‌آمیزی چون:... وای اگر از پی امروز بود فردایی. همچنین در جای خود گفته‌ام که عادت حافظ در مورد واژه‌هایی مانند «فنا» یا «اجل» نیز همین ابهام‌آفرینی میان مرگ معمولی و موت عارفانه است. (نک. «فنا» در:ح ۷۵/۶.) بیت مورد بحث هم دقیقاً همین نقش ابهام‌افکنی را در شعر حاضر (البته به صورتی هنرمندانه و خاص خواجه) دارد، و باید آن را به حساب همین لطایف‌الحیل حافظ گذارد و نباید ما را در تشخیص سمت و سوی کلّی شعر دوچار تردید کند.

۱۵۴

۱ من و انکار شراب؟ این چه حکایت باشد؟
غالبًا این قَدَرم عقل و کفایت باشد

۲ من که شبها رهِ تقوی زده‌ام با دف و چنگ
این زمان سر به ره آرم، چه حکایت باشد؟

۳ زاهد ار راه به رندی نبرد، معذور است
عشقْ کاریست که موقوف هدایت باشد

۴ بندهٔ پیر مغانم که ز جهلم برهاند
پیر ما هرچه کند، عین ولایت باشد

۵ تا بهغایتْ ره میخانه نمی‌دانستم
ور نه مستوری ما تا به چه غایت باشد؟

۶ زاهد و عُجْب و نماز و من و مستی و نیاز
تا ترا خود ز میان با که عنایت باشد

۷ دوش ازین غصّه نخفتم که حکیمی می‌گفت:
حافظ ار مست بود، جای شکایت باشد

۱. سلمان:

بر منت ناز و ستم گرچه به غایت باشد   حاشَ لِلّه که مرا از تو شکایت باشد
(دیوان ۱۶۸)

شباهتهایی میان دو غزل هست (از جمله در بیتی از سلمان، مذکور در شرح بیت ۶).

من و انکار شراب: و = واو مقارنه، که گاهی مثل مورد حاضرْ معنای مقارنه یا مقابله می‌دهد، و گاهی هم بر حسب معنی، واو حالیه خوانده می‌شود: «همچون چشمه‌ای باشد که از آب او همه کس را منفعت حاصل می‌آید و او از آن بی‌خبر.» (کلیله ۴۰)

غالبًا: سودی: این قدر عقل و ادراکی دارم، یعنی آن مقدار عقلی را که شراب را انکار نکنم دارم. (شرح سودی بر حافظ ۲، ۱۰۷۷) در حقیقت «غالبا» را اصلاً معنی نکرده است. ذوالنور: ظاهراً (در جستجوی حافظ ۱، ۲۱۱) خطیب رهبر: به اغلب

احتمال (دیوان غزلیات مولانا شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی با شرح ابیات و... ۲۱۴) که ظاهراً استنباطی از معنای لغوی آن است، بدون التفات به معنای اصطلاحی. هروی: اکثر اوقات این اندازه عقل و شایستگی دارم [یعنی چه؟ یعنی گاهی اوقات این قدر عقل ندارم؟!] اما دو سه سطر بعد، همان معنای نادرست را در کنار معنای درست ذکر کرده‌اند: غالباً: اکثر اوقات، ظاهراً. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۶۷۰) در دهخدا هم فقط آمده: به احتمال اغلب، ظاهراً، با این شاهد از سلمان:

محتسب گوید که: بشکن ساغر و پیمانه را　　　غالباً دیوانه می‌داند من فرزانه را

[دیوان ۸-م]

معنای درست همان «ظاهراً» است و گویی، گوییا، انگار، احتمالاً و امثال اینها. گفتنی است که معنای یاد شده جنبهٔ اصطلاحی دارد و به‌ویژه در حول و حوش عصر صفوی فراوان در اشعار آمده است؛ هلالی جغتایی:

بی‌جهت با ما چرا آهنگ غوغا کرده‌ای　　　غالبا امروز قصد کشتن ما کرده‌ای

شکیبی اصفهانی:

نمی‌آید، شکیبی، غالبا آن سنگدل بیرون　　　که بوی ناامیدی از در و دیوار می‌آید

ظهوری ترشیزی:

مَی نخورده‌ست غالبا هرگز　　　آن‌که گفته‌ست مَی نگاهت را

(این‌که این واژه همراه با «هرگز» آمده می‌رساند معنایی چون اغلب یا اکثر اوقات تا چه حد نادرست است؛ مگر حافظ انکار شراب را بدین قوّت و صراحت در حکم محال ندانسته است؟) وحشی بافقی:

می‌نماید چند روزی شد که آزاریت هست

غالبا دل در کف چون خود ستمکاریت هست

(دیوان ۳۹)

طالب آملی:

غالبا دست تهی می‌آرم از گلشن، که باز

بوی گل ناچیدنی می‌آید از دامان من

(کلیات ۱۱۲۳)

همچنین مطابق استنباط این نگارنده از مجموع کاربردها و کتابتهای این واژه، تلفظ آن به این معنی به احتمال قوی بدون تنوین (به صورت «با»ی بالارونده) بوده است، همچنان که امروز هم برخی قیود مختوم به تنوین به همین صورت تلفظ

می‌شود، مثل حقًّا (تلفظ غالب به جای «حقاً») اتّفاقًا (که این نیز در کنار صورت منوَّن آن رواج دارد.) و بهترین نمونهٔ آن «حالیا» که در پارسی اصلاً به صورتی جز این گفته نمی‌شود (عربی: حالیّاً). سرانجام برای رفع هر گونه تردیدی، شاهدی گویا (برای معنی و تلفظ، هردو) از فخرالدین علی صفی نقل می‌شود: قاضی‌زاده‌ای عامی و احمق در قزوین وقتی شنید «ضَرَبَ زیدٌ عمرواً» گفت: زید را بیاورید، و چون مخاطب گفت: زید و عمرو از مادر نزاده‌اند و این یک مثال نحوی است، «قاضی‌زاده در قهر شد و گفت: غالبًا تو از این زید رِشوَت گرفته‌ای و می‌خواهی که این مهم را در هم پیچی.» (لطائف‌الطوائف ۴۰۸) یعنی: ظاهراً از زید رشوه گرفته‌ای و قصد داری سر و ته قضیه را به هم بیاوری. به نظر می‌رسد خوانش به همان صورت باشد که ذکر شد، و چنانچه با تنوین (غالباً) گفته شود معنی تغییر خواهد کرد، یعنی می‌شود: تو اغلب اوقات از او رشوه گرفته‌ای، که آشکارا نادرست است.

۲. ره زدن: همچون برخی موارد کاربرد واژهٔ «ره» (یا راه) دارای ایهام به معنای نغمه یا تصنیف است. «ره تقوی زدن» هم درست در مقابل «سر به ره آوردن» (=سر به راه شدن) است.

دَف: به فتح اول و سکون ثانی، در سرمهٔ سلیمانی به معنی چیزی باشد که پوستی بر آن چسبانند و قوّالان نوازند. (برهان) مؤلف این واژه را پارسی انگاشته، اما این‌که به سرمهٔ سلیمانی (تألیف تقی‌الدین اوحدی بلیانی) استناد کرده، در فرهنگ یاد شده (به تصحیح محمود مدبّری) چنین مدخلی وجود ندارد. محمد معین: دف: در زبان سومری dub = لوحه و خط، از آنجا به اکدی رفته و duppu و tuppu شده است، آرامی dub؛ در عربی «دَفّ» شده، که معنی لوحه نیز دارد. (حاشیهٔ برهان) اما در عربی: دَفّ و دُفّ، آنچه نوازند، و صفحهٔ پهلو. (جمهرة) دُفّ: آنچه زنان زنند، و پهلو. (صحاح) پهلو در هر چیز، و آنچه زنان زنند. جمع: دُفوف (لسان‌العرب) نظری دیگر: دَف: (=دَپ در فارسی و معرّب آن دَفّ) واژه ظاهراً عبری و به معنای کوبیدن است. [معلوم نیست با استناد به کدام منبع چنین گفته شده ـ م] به «دایره» مشهور است و ابعاد آن نیز مانند دایره است. [این در حالی است که «دایره» در تداول، تحریفی و تبدیلی است از اصل واژهٔ پارسی «دورویه» و «داریه» ـ م] در مجالس و محافل می‌نواخته‌اند، در مجالس سماع متصوفه نیز به گوش می‌رسیده و همراه با اَذکار جَلی در خانقاهها‌یی که رسم دف‌نوازی برقرار بوده می‌نواخته‌اند. (ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین) گاهی نیز در ضلع داخلی آن تعدادی حلقه نصب می‌کنند که آنها را «جَلاجِل» می‌خوانند. =دپ،

دایره، داریه، دورویه، باتِره و تبوراک. (ارفع اطرایی، فرهنگ موسیقی ایرانی، با قدری تغییر)

با دف و چنگ: ایهامی هم دارد به معنای کناییِ آشکارا، که معمولاً در مورد فسق و فجورهایی که علناً و جلوی انظار صورت گیرد، همچون هر چیزی که با سر و صدا انجام شود، به کار می‌رود، و به همین سان معنای کناییِ دیگری هم دارد که رسوا کردن و افشا کردن است. توضیح این‌که اگر کسی آن را به خود نسبت دهد و بگوید: من با دف و چنگ باده می‌خورم یا فلان فسق را مرتکب می‌شوم، معنای آشکارا، فاش، بی‌پروا و امثال اینها دارد، اما اگر آن را برای دیگری بنوازند، کنایه از افشاگری و رسواسازی در مورد اوست. معادلها یا مشابهات متعددی هم در حافظ دارد، مثل: به بانگ چنگ، به بانگ بربط و نی، با دف و نی. گاهی هم کنایاتی چون به بانگ بلند، به آواز بلند و غیره برای همین معنی به کار می‌رود. بیتی دیگر:

من به خیال زاهدی، گوشه‌نشین و طرفه آنک
مغبچه‌ای ز هر طرف می‌زندم به چنگ و دف

(که در اینجا به معنای دوم، یعنی رسواسازی و به اصطلاح پته روی آب انداختن است.) در بیتی دیگر «به بانگ بربط و نی» برای همین منظور آمده است:

ز باده خوردن پنهان ملول شد حافظ
به بانگ بربط و نی رازش آشکاره کنم

بیت متن، ادامه دهنده و ایضاح کنندهٔ بیت نخست است: پس از این همه زهدگریزی و تقوی‌ستیزی، آن هم به صورت فاش و آشکار، حالا بیایم و سر به راه شوم؟ مگر ممکن است؟

۳. راه بردن: معادل همان «هدایت» است. دیگر این‌که رندی در اینجا معادل یا هم‌عرض «عشق» دانسته شده است.

طنز بیت بیشتر در «هدایت» است، که اتفاقاً از واژه‌هایی است که نوعاً زاهدان بر زبان دارند، درحالی‌که سخن شاعر در حکم این است که: زاهد اصلاً اهل هدایت و شایستهٔ آن نیست، بلکه این عشق است که، برخلاف پندار زاهد، حاصل هدایت یا هدایت راستین است.

۴. وِلایت: در عربی وِلایة (به کسر) اسم = سلطان (= سلطه و چیرگی) وَلایة (به فتح) مصدر آن (لسان‌العرب) وَلایت یا وِلایت: امارت و سلطان، متکفل کار کسی شدن، مالک امر شدن، تصرف (دهخدا) در شرع و تصوّف: مقام ولی، که پس از مقام نبی (نبوّت) قرار دارد. (معین) شمس تبریزی: «معنی ولایت چه باشد؟ آن‌که او را

لشکرها باشد و شهرها و دیه‌ها؟ نی، بلکه ولایت آن باشد که او را ولایت باشد بر نفْس خویشتن، و بر احوال خویشتن، و بر صفات خویشتن، و بر کلام خویشتن، و سکوت خویشتن، و قهر در محل قهر، و لطف در محل لطف.» (مقالات ۸۵ـ ۸۶)

عمدهٔ طنز بیت در «جهل» است، چه بدون ذکر واژهٔ «زهد»، آن را به تلویح جهل می‌خواند و کار پیر مغان را در نجات خود از این جهل، «عین ولایت» (نفس ولایت، مُرّ ولایت) می‌داند.

ولایت: قزوینی: عنایت، که تکرار قافیه هم پیدا می‌کند (گو این‌که حافظ این تکرار را بسیار دارد.) نیساری، سایه و بسی دیگر: ولایت؛ اقدم دستنگاشتها هم همین دارند. پیر هم ولی است و هر کاری که بکند مطابق نفس و حاقّ ولایت است.

۵. تا به غایت: سودی: تا به نهایت یعنی به کمال (شرح سودی ۲، ۹۵۷) خطیب رهبر: تا این زمان (پیشین ۲۱۴) هروی در شرح خود (غ ۱۵۵ مطابق ترتیب خودشان) اصلاً بیت را نیاورده، درحالی‌که گفته‌اند میان طبع خانلری و قزوینی التقاط کرده‌اند. نمی‌دانم وقتی خانلری و قزوینی هردو این بیت را دارند این چه التقاطی است که به حذف منجر شده. البته در مقاله‌ای جداگانه نوشته‌اند که معنایی برایش نمی‌دانند. («سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ»، نشر دانش، س اول، ش ۵ـ۶، مرداد ـ آبان ۱۳۶۰، ص ۱۴.) ذوالنور: پایان و نهایت (پیشین ۲۱۱) خرّمشاهی: به درستی و تمام و کمال (حافظ‌نامه ۱، ۶۱۶) دهخدا بیت حافظ را در ذیل «غایت» در مدخلی فرعی آورده که معنای پایان، نهایت، سرانجام و پایان کار در آن ذکر شده است. و اما به گمان بنده و با توجه به پیشینهٔ کاربردها دو معنی برای آن محتمل است: الف. تاکنون، تا این وقت: «گفت: اگر تا غایت وقت به خدمت نیامدم سبب آن بود که...» (مرزبان‌نامه ۱، ۲۳۷) «و قحطی که از بدایت سنهٔ خمسین و خمسمایه تا غایت وقت در اِصفهان و نواحی آن بوده بود دمار از روزگار صِغار و کِبار برآورده بود.» (راحة‌الصدور ۳۹) مصحح، محمد اقبال، در حواشی، آن را «تاکنون» معنی کرده است. (۵۰۹) منتجب‌الدین «تا این غایت» دارد به همین معنی: «مرسوم ریاست، چنان که تا این غایت بوده است، از وجوه معهود مهنّا می‌رسانند.» (عتبة‌الکتبه ۳۰) پیشتر دیدیم که خطیب رهبر همین معنی را ذکر کرده است. ب. کاملاً، به طور کامل، تمام و کمال، که به گمانم معنای هموارتری باشد؛ سنایی:

گر بنالی ز حال عشق، ترا   علت عاشقی به غایت نیست

(دیوان ۸۲۶)

عبید زاکانی:

در حقّ بندگان، نظر لطف، گاه گـاه هم می‌کند، و لیک به غایت نمی‌کند

(کلیات ۷۳)

شاید هم بتوان بین هردو معنی جمع کرد و قایل به ایهام شد، مطابق شیوهٔ همیشهٔ خواجه. در صورت اول می‌توان گفت: تا کنون راه میخانه را بلد نبودم، وگرنه پیداست زهد و پرهیز من در چه حدّی است، یعنی به مصداق مثل مشهور: مستوری بی‌بی از بی‌چادری است. در حالت دوم می‌شود: به تمامی یا دقیقاً و کـاملاً راه یـا راه و رسـم میخانه را نمی‌دانستم. معنای اخیر شاید راهبر به این تعبیر باشد که: من پـیشتر فـقط چیزکی از میخانه یا وادی سرمستی و عشق شنیده بـودم، در ایـن حـدود کـه چـنین عوالمی وجود دارد، و این مثل یقین علمی است. بدیهی است که این مقدار برای من که بیش و کم دارای پیشینه‌ای در زهـد و مسـتوری بـودم کـفایت نـمی‌کرد تـا تـرک مستوری کنم و به صف رندان بپیوندم. اما پیداست وقتی عـملاً و عـلناً وارد عـوالم میخانه شدم، آن یقین علمی به یقین عینی بدل گشت. زهد و پرهیز از عشق هم تنها تا آنجا موجّه است که غایات و اغراض و ره و رسم عشق و مستی شناخته نباشد. آنگاه که این شناخت به طور کامل حاصل شود دیگر مستوری چه وجهی می‌تواند داشته باشد؟ و اساساً مستوریِ ناشی از چشم و گوش‌بستگی نسبت به عشق چه اعتباری یا فضیلتی دارد؟

مستوری: پیشتر توضیح کافی درباره‌اش داده و آن را تقریباً معادل با زهد، عفاف و صلاح دانسته‌ام؛ این شاهدهای گویا را هم از اوحدی مراغی بر ماسبق می‌افزایم:

اندیشهٔ مستوری و دین داشتنم بود سودای تو نگذاشت که مستور نشینم

(دیوان ۲۹۶)

مدار از اوحـدی امّـید دیـنداری و مسـتوری که عشقت پرده برخواهد گرفت از کار مستوران

(همان ۳۱۱)

غایت (دوم): اندازه، حدّ: «دو چیز در یک حال پایدار نماند: یکی دولت در طالع و دوم جان در تن، که هردو را غایتی معلوم و اَمَدی معیّن است.» (مرزبان‌نامه ۱، ۱۵۰)

۶. شاید بتوان این مستند قرآنی را برای بیت ذکر کرد: اِنَّکَ لاتَهدِی مَنْ اَحْبَبْتَ و لکِنَّ اللهَ یَهدی مَنْ یَشاءُ و هُوَ اَعلمُ بِالمُهتدینَ (قصص ۵۷) (بی‌گمان این تو نیستی که هر کس را که دوست می‌داری راهنمایی می‌کنی، اما خداوند هر کس را که بخواهـد هدایت می‌کند و او به رهیافتگان داناتر است.) سلمان (در غزل مذکور در: ح ب ۱):

در بیابان تمنّا همه سرگردانیم　　　تا کرا سوی تو توفیق و هدایت باشد

عُجْب: (اسم) خوش آمدن کسی از رأی و نفْس خود (صحاح) زُهُوّ [= تکبّر، خودپسندی] (لسان‌العرب) خویشتن‌بینی و ناز و گردن‌کشی (منتهی‌الارب) سعدی:

به عین عُجب و تکبر نگه به خلق مکن　　　که دوستان خدا ممکن‌اند در اوباش

(غ ۲۹، بخش مواعظ)

حضرت علی (ع): العُجبُ هلاکٌ. (شرح خوانساری بر غرر الحکم و درر الکلم ۱، ۲۲)
خواجه عبدالله انصاری: «کار نه روزه و نماز دارد، کار شکستگی و نیاز دارد.» (رسائل ۲۰۰)

در غزل پارسی، و از جمله آنِ حافظ، زاهد بارها به صفاتی چون مغرور، خودبین و امثال اینها خوانده شده است.

عنایت: در برابر غرور عدّه‌ای از اهل زهد، غزالی حکایاتی عبرت‌انگیز از فروتنی و خوف برترین و پارساترین مخلوقات از پیامبران، امامان، صحابه و اولیا نقل می‌کند که به زهد خویش فریفته نبودند و مفرّی از بیم عاقبت جز در عنایت حق نمی‌یافتند. «و ایشان به حکم بصیرت و معرفت، هراسان بودند با طاعت بسیار.» (کیمیا۲، ۴۱۶؛ نیز نک. ۴۱۱ـ۴۱۶.) هم او در بخش مربوط به رجا، از عنایت و رحمت پروردگار فراوان سخن می‌گوید. «علی (رض) یکی را دید نومید از بسیاریِ گناه خویش، گفت: نومید مشو که رحمت او از گناه تو عظیم‌تر است.» (۳۸۶) خود خواجه:

چون حسن عاقبت نه به رندی و زاهدیست　　　آن به که کار خود به عنایت رها کنند

۷. حکیمی: چاپها میان «حکیمی» و «رفیقی» تقسیم شده‌اند، مثلاً سایه، عیوضی، نیساری (در دفتر دگرسانیها) مثل خانلری‌اند، و قزوینی و انجوی و برخی دیگر «رفیقی» دارند. بیت با هریک از این دو حکمی و معنایی خاص خود پیدا می‌کند. به هر حال این نگارنده، هم در مفهوم بیت و هم در ترجیح یکی از این‌دو، خود را در تردید می‌یابد. آیا غصّهٔ شاعر از وضع خودش است یا از تلقی و حکم آن حکیم یا رفیق؟ اگر «حکیم» درست و ملاک باشد، آیا این حکیم می‌خواهد بگوید که اصلاً در جنس و جنم یا شأن حافظ نیست که باده بخورد و مست شود، یعنی حافظ هم مزاجش مثل ما حکماست؟ در این صورت آیا ناراحتی شاعر از این است که چرا با حکیمانْ طرف مقایسه قرار گرفته؟ چگونه در اینجا «حکیم» با خبر از وضع حافظ شده است؟ این در حالی است که «رفیق» قاعدتاً صمیمیت بیشتری با شخص دارد و بیشتر از حال و وضع حافظ آگاه است تا یک حکیمِ نمی‌دانیم چه. آیا دلیل غصه این است که گفته‌اند حافظ اصلاً مَی نمی‌خورد؟ یا می‌خَورد ولی مست نمی‌شود؟ ممکن

است شاعر از این‌که دیگران (حالا حکیم باشد یا رفیق) او را هشیار تلقی کنند ملول است. باز شاید این هم معلول همان ظرفیت بالا در باده‌خواری باشد که هرچه می‌نوشد مست نمی‌شود. آیا غصه‌دار است از این‌که وجهی بالای باده صرف می‌کند و مست هم نمی‌شود؟ یعنی آیا مصداق مثل معروف است که: هم چوب می‌خورد، هم پیاز و هم پول را می‌دهد؟ (به هر حال در عرف میخواران و دیگر اصحاب عادت، این خودش کم غصّه‌ای نیست.) شاید هم غصه از این است که آن حکیم یا رفیق خبر از مستی دایم شاعر ندارد. اینها فقط بعضی از ابهامات بیت (یا درست‌تر: ابهامات من با بیت) است.

ابوالحسن نجفی معتقد است: اگر مصراع دوم را سؤالی بخوانیم چند معنای ظریف دیگر حاصل می‌شود. («حافظ: نسخهٔ نهائی»، نشر دانش، س دوم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۰، ص ۳۸.) لیکن توضیحی دربارهٔ هیچ‌یک از آن معانی نداده‌اند. اما این بنده عقیده دارد: طرح چیزی به صورت سؤالی (حتی اگر تعریضی هم باشد) قاعدتاً نباید چندان به شاعر درده کند تا آنجا که باعث بیخوابی او شود، زیرا سؤال در حکم سخن قطعی نیست. وانگهی، اگر به صورت سؤال باشد معنایش این است که حافظ همیشه مست است؛ آیا این حرفی است که حافظ را غمگین و بیخواب کند؟ به هر حال، الله اعلم؛ خوانندگان می‌توانند هریک از شقوق مذکور را که پسندند اختیار کنند، و یا با ذکر معانی بهتر، مرا یاری بفرمایند.



دستغیب این شعر را از دورهٔ دوم زندگی حافظ (عصر مبارز) دانسته است. (حافظ‌شناخت ۲، ۶۲۰)

غزل تقریباً به تمامی بر کاکل طنز می‌چرخد، طنزی که زاهد آماج آن است.

تفاوت بارز این غزل با غزل سلمان (که مطلع آن ذکر شد) در این است که آنِ سلمان فاقد روح طنز و همهٔ ابیاتش از مقولهٔ جِدّ است. به هر حال همین غزل خواجه به تنهایی می‌تواند گویای گرایش فراوان شاعر به طنز و تعریض باشد.

از آغاز شعر تا بیت ۶ یک دوراهی مطرح می‌شود به ترتیب حاوی: انکار شراب ـ عقل و کفایت / راه تقوی زدن ـ سر به راه شدن / راه رندی و عشق ـ راه زهد / راه جهل (همان زهد) ـ راه پیر مغان / میخانه ـ مستوری / عُجب و نماز زاهد ـ مستی و نیاز شاعر. شاید از همین روی باشد که شاعر چند عبارت فعلی را با واژهٔ «راه» یا «ره» در شعر به کار گرفته است: ره چیزی زدن، سر به ره آوردن، راه نبردن، و ره ندانستن.

۱۵۵

۱ نقد صوفی نه همه صافیِ بی‌غَش باشد
ای بسا خرقه که شایستهٔ آتش باشد

۲ صوفی ما، که ز وِرد سحری مست شدی
شامگاهش نگران باش که سرخوش باشد

۳ خوش بود گر مِحک تجرِبه آید به میان
تا سیه‌روی شود هرکه درو غَش باشد

۴ نازپرورد تنعُّم نبَرَد راه به دوست
عاشقی شیوهٔ رندان بلاکَش باشد

۵ غم دنییِ دَنی چند خوری؟ باده بخواه
حیف باشد دل دانا که مشوّش باشد

۶ خطِّ ساقی، گر ازین گونه زند نقش بر آب
ای بسا رخ که به خونابه منقّش باشد

۷ دلق و سجّادهٔ حافظ ببرد باده‌فروش
گر شراب از کف آن ساقی مهوش باشد

۱. عماد فقیه:

پای‌بوس تو گرم دست دهد، خوش باشد   کاین هوس در سر عشاق جفاکش باشد
(دیوان ۱۳۲)

در یک مورد، شباهتی را با شعر حافظ نشان می‌دهد، که احتمال اقتفای یکی از دیگری می‌رود:

بس که بر خاک درت دیدهٔ ما بارد اشک   آستان تو به خونابه منقّش باشد

البته غزل عماد، به خلاف حافظ، نه نشانی از طنز دارد، و نه صوفی‌ستیزی. ناصر بخارایی خرقه و سجاده را با هم از سر باز می‌کند:

کارم از زهد و ریا می برنیاید، بعد ازین
خرقه بر آتش نهم، سجاده بر آب افگنم
(دیوان ۳۴۱)

خرقه‌سوزی نزد همهٔ شاعرانْ مدلول یکسان ندارد. مخالفان تصوف از آن برای طعن و طرد این آیین سود می‌جویند، ولی شعرای متصوف آن را برای نفی ظواهر تصوف به منظور ارتقا به کمال در آن به کار می‌برند. (نک. ح ۲۰۵/۸.)

آنچه در این بیت جلب نظر می‌کند این است که حافظ در اینجا، برخلاف اغلب ابیاتش دربارهٔ صوفی، برخورد یکسویه و یکسره با صوفی و صوفیگری نمی‌کند، بلکه میان دو گونهٔ راستین و دروغین آن فرق می‌گذارد.

۲. وِرد: این نیز از لغاتی است که معانی اولیهٔ آن تا معنای کنونی، دگرگونی بسیار یافته است، بنگریم: وارد شدن مردم بر آب (جمهرة، صحاح) از اسماءِ تب نوبه و نوبت تب، جزء و حصّه از هر چیز، بهره و سهم از آب، بهره‌ای از قرائت قرآن، می‌گویند: سهم خود را از قرآن خواندم، جزئی از قرآن که در هر شب خوانده شود، جمع: اَوراد. (لسان‌العرب) دعایی که کسی همه روزه خواند. (معین) خاقانی:

بیحرمتی بود، نه حکیمی، که گاه ورد　　　زند مجوس خواند و مصحف به بر درش

(دیوان ۲۱۹)

مولانا، در مورد کسی که ورد استنشاق را به وقت استنجا می‌خواند:

گفت شخصی: خوب ورد آورده‌ای　　　لیک سوراخ دعا گم کرده‌ای

(مثنوی ۴، ۴۰۹)

این گونه که خواجه می‌گوید، بعید نیست وردخوانی سحرگاهیِ این صوفی نیز ریایی بوده باشد. غزالی ریا را بر چندین گونه بخش کرده و دربارهٔ «ریا به گفتار» گفته است: «جنس سوم ریا به گفتار بود، چنان که لب می‌جنباند تا پندارند که هیچ از ذکر نمی‌آساید.» (کیمیا ۲، ۲۱۴)

شدی: «ی» استمرار در ماضی (=می‌شد)

سرخوشی صوفیِ موصوف به معنای مستی از شراب است، یعنی صبح از وِرد و دعا سرمست می‌شود (یا وانمود می‌کند مست شده) و شبانگاه (که به قول خواجه هنگام باده خوردن است ۱۴۶/۵) از می انگوری.

نگران باش: بنگر، ببین؛ بعید می‌دانم در اینجا معنای نگران بودن لحاظ شده باشد، مگر این‌که با اندکی تکلف قایل به این ایهام شویم که مثلاً مواظب باش که در حال سرخوشی به زمین نخورد یا بلایی بر سر خود نیارد.

۳. مِحکّ: اسم آلت بر وزن «مِفْعَل» = آلت سودن و سنگی که بر آن زر و سیم عیار کنند. (منتهی الارب) از مصدر «حَکّ» = خلیدن، سودن و کاویدن.

شاید از «تجربه» آزمون الهی مورد نظر بوده باشد به فحوای: وَ لَنَبْلُوَنَّکُمْ بِشَیءٍ مِنَ الخَوفِ و الجُوعِ و نقصٍ مِنَ الأَموالِ و الأَنفُسِ و الثّمرات و بَشِّرِ الصّابرین (بقرة ۱۵۵) (و بی‌گمان شما را با چیزی از بیم و گرسنگی و کاستی داراییها و کسان و فراورده‌ها می‌آزماییم، و شکیبایان را نوید دِه.) علی (ع): عِندَ الامتحانِ یُکْرَمُ الرَّجُلُ اَو یُهانُ. (شرح خوانساری بر غررالحکم و دررالکلم ۴، ۳۲۱)

غَشّ: در تازی: غِش (به کسر) نقیض نُصْح [= خلوص، بی‌آمیغ بودن ـ م] از غَشَش = چشمهٔ کدر (لسان‌العرب) «بسیار کس از اهل غَش و خیانت و تهمت و عداوت از من ترسان شده‌اند.» (کلیله ۱۳۴) استاد مینوی در حاشیه: غِش و غَش (در فارسی: غَش) خیانت کردن (مقدمة [الادب] و صُراح) نیز به معنی مادّه‌ای بدلی و ارزان که در چیزی گران‌قیمت داخل کرده باشند، مانند مس در زر و سیم (زاید بر عیار) یا جگر سوخته در مشک، یا آب در شیر، و غیره. غالباً از غَلّ و غَشّ داشتن یا نداشتن کسی بحث می‌کنیم. نقد صوفی نه همه... الخ.

محک تجربه در چه موردی؟ چون دو بیت قبلی دربارهٔ صوفی از نوع ناخالص است، اینجا هم احتمالاً دربارهٔ اوست یا در درجهٔ نخست به او بازمی‌گردد، به‌ویژه که قافیهٔ «غش» هم در بیتهای ۱ و ۳ مشترک است، اگرچه بیتْ قابلیت تعمیم به هر آدم مشابهی را نیز دارد، چنان که عملاً هم در امثال به نام حافظ ثبت شده است. (دهخدا، امثال و حکم ۱، ۵۳۵)

۴. تنعُّم: از مادّهٔ «نعمت» = فراخ و آسان‌زندگانی گردیدن (منتهی‌الارب) بزرگان دین و عرفان از زیاده‌روی در کامرانی و به ناز و نعمت زیستن منع کرده‌اند. حدیث است: ایّاک و التّنعُّم فَاِنَّ عِبادَ اللهِ لَیسوا بمتنعّمین. (جامع‌الصغیر ۱، ۹۷، کنوزالحقائق در حاشیهٔ جامع‌الصغیر ۱، ۱۳۷؛ نقل از خرّمشاهی، حافظ‌نامه ۱، ۶۲۰) در کشف‌الاسرار میبدی: ایاکم و النِّعَم... (۱، ۳۱) مولانا:

عشق، کار نازکان نرم نیست　　　عشق، کار پهلوان است، ای پسر
(کلیات ۳، ۱۱)

ابن‌فارض:

رُحْ مُعافیً وَ اَغْتَنِمْ نُصْحی و اِنْ　　　شِئتَ اَنْ تَهویٰ فَلِلْبَلویٰ تَهَیٰ
(دیوان ابن‌فارض ۱۴۱)

(پند من بنیوش و به سلامت گذر کن و اگر / خواهان عشقی، راه بلا بسپر.) خود خواجه:

در مــصطبهٔ عشـق، تـنعّم نـتوان کـرد   چون بالش زر نیست، بسازیم به خشتی

و:

در طریق عشق‌بازی، امن و آسـایش بـلاست
ریش باد آن دل که با درد تو خواهد مـرهمی
اهل کام و نـاز را در کـوی رنـدی راه نـیست
رهروی باید جهانسوزی، نـه خـامی بـیغمی

۵. دَنی: ایهام: الف. پست و فرومایه؛ ب. منسوب به دَن (در عربی مشدّد: دَنّ) = خُم (به قرینهٔ «باده») حافظ نظیر این ایهام را هم دارد. (نک. ح ۴۶۹/۲.)

حیف باشد...: نظامی عروضی: «هر صـناعت کـه تـعلق بـه تـفکر دارد، صـاحب صناعت باید که فارغ‌دل و مرفّه باشد، که اگر به خلاف این بوَد سِهامِ [= تیرهای ـ م] فکر او متلاشی شود و بر هدف صواب به جمع نیاید، زیرا که جز به جمعیت خاطر به چنان کلمات باز نتواند خورد.» (چهار مقاله ۲۷) که از زبان امـروزیان بـاید گـفت: مـا کجاییم درین بحر تفکر، تو کجایی!

مولانا بر آن است که اسرار حق در دل غمگین و مشوّش راه نمی‌یابد:

در خــانهٔ غـم بـودن، از هـمت دون بـاشد
و اندر دل دون‌همت، اسرار تو چون باشد؟
(کلیات ۲، ۴۶)

دهخدا این بیت را بدون ذکر نام گوینده آورده است:

غم دنیای دنی چند خوری؟ باده بخور   که ز غم خوردن تو رزق نگردد کم و بیش
(امثال و حکم ۲، ۱۱۲۷)

بیتی مشابه از حافظ (البته بدون ایهام مذکور):

تــا کـی غـم دنـیِّ دنـی، ای دل دانـا؟   حیف است ز خوبی که شود عاشق زشتی

بخواه: چنین است در دفتر دگرسانیها از نیساری، اما قزوینی، سایه و برخی دیگـر: بخور. اقدم نسخ «بخواه» دارند، ولی «بخور» از تکرارهای لطیف و بلیغ است. بـعید هم نیست که تغییر به یکی از دو صورت از سوی خود شاعر صورت گرفته باشد، الله اعلم.

۶. ساقی: به نظر نمی‌رسد کسی جز سقایت کنندهٔ کاینات و محبوب عارفان باشد، به‌ویژه که مژگان این همه عاشق از درد محبت او خونپالاست.

گونه: با ایهام به معنای عارض و خَدّ (به قرینهٔ «رخ»)

نقش بر آب: چند بار این عبارتِ بس ایهامی را که خط یار نقشی بر آب است آورده است. (۳۱/۳ و ۳۱۳/۱) خط (مشکین، مشکی) نقشی است بر روی آب رخسار یا رخسار چون آب (از حیث سپیدی، شفافیت، لطافت، طراوت، آبداری و غیره) نیز با ایهام به افتادن نقش و عکس آن در دیدهٔ گریان شاعر، ضمن این‌که ایهام سومی مشعر بر نومیدی شاعر از رسیدن به آرزوی خود در آن هست. (نیز بنگرید به سخنی که از بهاء ولد در شرح ۳۱/۳ نقل کرده‌ام در این باره که: در اوج نومیدی از دیدار یار هم می‌توان او را در دل صافی و اشک اخلاص مشاهده کرد.)

۷. ناصر بخارایی هم دلق و سجاده را با هم صرف شراب و سماع می‌کند:

ببر سجّادهٔ تقوی و رهن ساغر مَی کن

بگیر این خرقهٔ ناموس و بر بانگ رَبابی ده

(دیوان ۳۶۹)

ساقی: آنچه در باب بیت قبل ذکر شد در اینجا هم صدق می‌کند.

۱ خوش است خلوت، اگر یار، یار من باشد
نـــه مــن بســوزم و او شـمع انـجمن بـاشد

۲ مـن آن نگـین سـلیمان بـه هـیچ نسـتانم
کـــه گـــاه گـاه بـر او دست اَهـرِمن بـاشد

۳ روا مدار، خـدایـا، کـه در حـریم وصـال
رقـیب مـحرم و حِـرمان نـصیب مـن بـاشد

۴ هـمای، گـو: مـفکن سـایهٔ شـرف هـرگز
بـران دیـار کـه طـوطی کـم از زَغَـن بـاشد

۵ بیان شوق چه حاجت، که حـال آتش دل
تـوان شـناخت ز سـوزی کـه در سخن بـاشد

۶ هــوای کـوی تـو از سـر نـمی‌رود، آری
غـــریب را دل ســرگشته بـــا وطـن بـاشد

۷ بسان سـوسن اگـر ده‌زبـان شـود حـافظ
چـو غـنچه پـیش تـواش مُـهر بـر دهـن بـاشد

۱. به احتمال زیاد متأثر از سعدی است:

انصاف نباشد که منِ خستهٔ رنجور پروانهٔ او باشم و او شمع جماعت
(غ ۱۳۵)

حافظ هم در حقیقت خود را به پروانه مانند کرده است.

۲. ناصر بخارایی:

به گِرد خاتم لعلت خط پیروزه پیدا شد
چرا باید که آن خاتم به دست اهرمن باشد؟
(دیوان ۲۴۹)

حیف است صحبت تو شب و روز با رقیب آری، به دست دیـو نـه لایـق بـود نگـین
(همان ۳۶۳)

(دربارهٔ سلیمان و نگین یا خاتم و اهرمن، نک. ح ۵۹/۲؛ در خصوص آصف و گم

شدن خاتم: ح ۲۴/۵.)

دست: ایهام دارد به معنای تسلط و غلبه: «میان سلطان محمد و برکیارق پنج بار مصاف افتاد، چهار بار دستْ برکیارق را بود.» (راحة‌الصدور ۱۴۸) نظیر آن در حافظ:... جم وقت خودی ار دست به جامی داری (۴۳۹/۱)

اَهرمن: = اهریمن، آهَرْمَن، و به صورت محرّف: اهرن (در برهان) پارسی میانه ahriman اوستایی angra-mainyu، انگرا = بدخواه، دشمن؛ مَیْنیو = روح و اندیشه، مشتق از ریشهٔ «من» man = اندیشیدن [همریشه با پارسی میانهٔ «مِنیتن» = اندیشیدن، پارسی دری «منش» و همریشه در زبانهای فرنگی با mind انگلیسی = ذهن و فکر، صفت آن mental و نظایر اینها ـ م] (فرهنگ ریشه‌شناختی، به تلخیص) واژهٔ «اهرمن»، بنابر آنچه ذکر شد، به معنای روح یا اندیشهٔ شریر، دشمن و ستیزه‌گر است و نام سرکردهٔ دیوان و برترین دشمن اَهورَه مزدا (هرمزد). او برای برانداختن هرمزد، دیوان را آفرید، که شمار آنها هفت است و در برابر هفت اَمشاسْپَند (=فرشتهٔ مقدّس و مقرّب) قرار دارند. اهریمن از مادّه یا سرشت تاریکی زاده شده، و آن تاریکی را که جای اوست «بی‌سر تاریکی» می‌خوانند. او، برخلاف هرمزد که پیش‌دان و پیش‌آگاه است یعنی پیش از تکوین هر چیز از آن باخبر است، پس دان یا پس‌آگاه است. دروغ، آز، جادویی، شهوت، ویرانگری، پیرسازی، پوسیده‌گردانی، بیماری، مرگ و همانندان اینها خوی و کردار اوست. آنگاه که برای ستیز با هرمزد می‌تازد، رشک و کین جهان را فرامی‌گیرد، اما سرانجام شکست می‌یابد و به جایگاه خویش (تاریکی) می‌گریزد و جهان سرشار از روشنی و نیکی می‌شود. گوشه‌ای از پندار و کردار او: «اهریمن گفت: مرا باشنده آمد (= مسلّم شد) پیروزی، زیرا آسمان را شکستم و به تیرگی و تاریکی پلید ساختم و آن را به بارو گرفتم (= قلعهٔ خود ساختم). آب را پلید کردم و زمین را سفتم و به تاریکی پلید کردم. گیاه را خشکاندم و گاو را میراندم و کیومرث را بیمار ساختم و سیارات تار را در برابر روشنان گماردم و شهر (= کشور) را گرفتم.» (عباراتی از متون پهلوی، نقل از مهرداد بهار، اساطیر ایران ۱۵؛ دربارهٔ تازش اهریمن بر آفرینش، نک. از همین مؤلف فقید: پژوهشی در اساطیر ایران ۵۳ـ۵۶.) این گونه باورهای دین مزدیسنی در عصر اسلامی نیز بیش و کم شناخته بوده، برای نمونه محمد بن طاهر مقدّسی در اثر ارجمند خود آفرینش و تاریخ (البَدْءُ و التّاریخ) می‌نویسد: بسیاری از مجوس [= زردشتیان ـ م] به رستاخیز و بعث اقرار دارند. و یکی از مجوس فارس مرا خبر داد که: چون فرمانروایی اهریمن سپری گردد و کار به هرمز سپرده آید،

کَدّ و رنج و تاریکی و مرگ و بیماری و ناخوشی از میان برخیزد و خلقْ همه به گونهٔ روحانیان درآیند، همیشه در روشنا و آرامشی جاودانه. (ترجمهٔ شفیعی کدکنی ۱، ۳۶۵) سرانجام، دربارهٔ اهریمن می‌توان گفت که او، هرچند از برخی جهات فروتر از هرمزد و سرانجام مقهور و مغلوب اوست، لیکن در سراسر رویارویی با او به صورت نیرویی تقریباً معارض و معادل یا قدرتی به اصطلاح «قَدَر» ظاهر می‌شود، و همین هماوردی و چالش همیشگی این‌دو است که سبب اِسناد ثنویّت به این دین شده (اگرچه بحثهای بسیار له یا علیه آن جریان داشته) اما به طور کلّی و در مقام سنجش می‌توان گفت که در ادیان وحدتگرا، از جمله اسلام، ابلیس یا شیطان از نظر میزان اقتدار به هیچ روی قابل مقایسه با اهریمن در کیش زردشتی نیست و همواره مطیع و منقاد حضرت حق است، چه اساساً خود یکی از آفریده‌های او و کار و کردار و حوزه و حیطهٔ عمل و دخالت او تحت حکمت بالغهٔ الهی است، و چنان که در جای خود ذکر شده، حتی در برخی مکاتب تصوف به ابلیس به چشم موجودی بیچاره، بی‌اختیار و قابل ترحّم نگریسته‌اند.

از بیت برمی‌آید که نگین، به‌ویژه که از آنِ سلیمان باشد، گرچه به طبع ارجمند و حتی تنفیذ کنندهٔ حکم ملوکانه است، لیکن ارج و ارزش آن نه در نفس نگین، بلکه در آن دستی و انگشتی است که بدین گوهر آراسته می‌شود، چنان که:

گر انگشت سلیمانی نباشد　　　چه خاصیت دهد نقش نگینی؟

حال و بر همین پایه، شاعر (به قول خود) از «عزیز نگینی به دست اهرمنی» سخن می‌گوید، و شاید زبان حال این استعاره را بتوان در چیزی یافت که زمانی برای خواجه سخت گرامی بوده، لیکن در هنگام سرایش شعر به دست کسانی افتاده که آنان را چونان بیگانگانی بدسرشت می‌انگارد. بدین سان شاعر اکنون احتمالاً در حال بازاندیشیِ آن چیزی است که روزگاری آن را ارزش تلقی می‌کرده، و حالا نتیجه می‌گیرد که: اگر یکچنین ارزش و موهبتی به سادگی بتواند ارزانی ناشایستگان نیز بشود اساساً چگونه می‌توان آن را ارزش نام نهاد و اعتباری برایش منظور کرد؟ (به حدس این نگارنده در سخن پایانی بنگرید.) همچنین بیت بیانگر اِبا و مناعت طبعی است که مانع می‌آید تا شاعر به هر آن چیزِ دست‌فرسود یا دست‌خوردهٔ دیگران سر فرود آرد.

۳. حِرمان: مصدر مجرّد = بازداشتن و بی‌بهره گردانیدن (منتهی‌الارب) واژه‌های حریم، محرم و حرمان از یک مادّه‌اند، چه حریم و حرم به معنی مکانِ منع شده از

ورود و مجازاً محترم و مقدّس است، و «مَحرم» آن است که در حریمی راه دارد. (نک. «حرم ـ حریم ـ حرمت» در: ح ۶۰/۵.) بنابراین، هر سه واژه در بیت از نظر بدیعی جناس اشتقاق یا اقتضاب‌اند. همچنین «نصیب» در معنای تهکّمی است، زیرا این که حرمان نصیب کسی باشد در حکم «بهرهٔ بی‌بهرگی» است، که خود پارادوکس است.

۴. همای: مرغ استخوان‌خوار یا استخوان‌ربا، نماد سعادتبخشی است، و «همایون» (= خجسته) همان «هماگون» است. (نک. ح ۱۰۰/۲.)

زغن: مرغ گوشت‌ربای باشد، و خاد نیز گویند، چنان که رودکی گفت:

جمله صید این جهانیم، ای پسر ما چو صعوه، مرگ برسان زغن

(لغت فرس)

هم از رودکی:

هرکرا راهبر زغن باشد گذر او به مرغزن باشد

(آثار منظوم ۵۸۳)

(مَرْغَزَن یا مَرزَغَن =گورستان زردشتیان) زغن: غلیواژ (فرهنگ قوّاس) = غلیواج، غلیو، کَلیواژ، گَلیواژ (غَل، کل، گل در طبری موش، و بر روی هم یعنی موش‌گیر؛ معین، حاشیهٔ برهان) موش‌گیر، موش‌خوار، کورکور، کورکوره، جوجه‌ربا، چوزه‌لُوا، پَژَن، خاد، خات، پرآزران، جنگلاهی، چنگلاهی، گِید، خَشین‌بند. پرنده‌ای از راستهٔ شکاریان روزانه، از دستهٔ بازها، که در حدود هفت گونه از آن شناخته شده و همه متعلق به نواحی گرم و معتدل آسیا، اروپا و افریقایند. جزو بازهای متوسط‌القامه، بسیار متهور، چابک، تندحمله، قوی و خونخوار است. (معین) گفته‌اند سالی نر و سالی ماده یا نیمی از سال نر و نیمی ماده است. از همین روی است که مخنّثان یا آنان که دو سیرت متضاد از خود بروز می‌دهند، غلیواژی یا نرمادگان غلیواجی خوانده می‌شوند؛ سنایی:

شاد بادی همچنین هرجا که باشی، مرد باش

مر زغن را بخش سالی مادگی، سالی نری

(دیوان ۶۵۹)

برای زغن خواصی هم قایل بودند، مثلاً: خون خشک‌شدهٔ او بر جای زخم یا گوشت‌رفتگی برای التیام و ترمیم، و استخوان ساییدهٔ وی برای دمل به کار می‌رفت. (منیژهٔ عبدالهی، فرهنگنامهٔ جانوران ۶۷۴)

زغن را، برخلاف باز و شکاریان همانند آن، فرومایه می‌دانستند و قابلیت صید را

در او نمی‌یافتند؛ نظامی:

غلیواژ را با کبوتر چه کار؟ — به باز مَلِک درخور است این شکار

(شرفنامه ۵۶م و ح)

در اشعار حافظ نیز مظهر پستی است، همچون:

دولت از مرغ همایون طلب و سایهٔ او — زان که با زاغ و زغن شهپر دولت نبود

۵. سخن: در نخستین متون شعر دری، اغلب «سخُن» (به ضم «خ») تلفظ و با واژه‌هایی چون بُن، مکُن و غیره قافیه می‌شد، همچنان که وقتی حرکت ضمّه اشباع می‌شد به «سَخون» بدل می‌گشت؛ رودکی:

بودنی بود، مَی بیار کنون — رطل پر کن، مگوی بیش سخون

(آثار منظوم ۵۸۵)

در شاهنامه در اکثر موارد به ضم «خ» است، اما در اقلیتی از موارد در موضع قافیه، واج «خ» مثل امروز مفتوح آمده و با واژه‌هایی مانند تن، زن و من قافیه شده است، مثل:

چو رستم بیاید به فرمان من — ز من نشنود سرد هرگز سخَن

(۶، ۲۲۸)

ز رستم چو بشنید بهمن سخَن — روان گشت با موبد پاک‌تن

(همان ۲۴۳)

در حدود عصر حافظ بر روی هم می‌توان گفت که این نسبت معکوس شده، یعنی ضمّه در «خ» در اقلیت قرار دارد، اما همچنان در اشعار دیده می‌شود (شاید تحت تأثیر قدیمتران). البته در حافظ، در تمام قوافی، «سخَن» به فتح آمده است.

۶. وطن: به کدام مفهوم یا مصداق؟ بی‌گمان وطن در درجهٔ نخست به معنای زادگاه و زادبوم فرد است، لیکن مدلول این واژه به مرور ایام دگرگونی پذیرفته است. در حدود سدهٔ چهارم، که روح قومی و حماسی غلبه داشت، وطن همان معنای زادگاه و خاستگاه شخص داشت، خواه از کوچکترین سطح همچون روستا تا گستره‌هایی وسیعتر چون شهر و سرانجام کشور یا در سطح قومی، منطقه‌ای که هم‌قومی‌های کسی در آن سکنی داشته‌اند. این معنای وطن، به‌ویژه به لطف وجود فردوسیِ سدهٔ چهارمی و اثر سترگ و تاریخ‌ساز او شناخته‌تر از آن است که به درازکشی سخن درباره‌اش نیاز باشد. اما مفهومی دیگر از وطن نیز با گسترش تصوف و عرفان، پس از سدهٔ پنجم پدید آمد که جنبهٔ معنوی و مجرّد داشت و زادهٔ اندیشهٔ عارفانه بود؛ اندیشه‌ای که به طبع بر شخص حافظ نیز به عنوان یکی از پروردگان مکتب عرفان اثر

گذارد. شفیعی کدکنی در مقاله‌ای در ضمن بررسی معانی گوناگون وطن در میان پیشینیان ما، دربارهٔ مدلول عارفانهٔ آن می‌نویسد: صوفیه، بیشتر تحت تأثیر تعالیم اسلام، وطن به معنای قومی آن را نمی‌پذیرفتند و حتی روایت معروف «حبِّ الوطن مِن الایمان» را تفسیر و توجیهی خاص می‌کردند که در حوزهٔ تفکرات آنها عالی است. آنها انسان را از جهانی دیگر می‌دانستند که چند روزی قفسی ساخته‌اند از بدنش، و باید قفس تن را بشکند و در هوای «وطن مألوف» بال و پر بگشاید. به همین مناسبت کوشیدند که منظور از حدیث حبّ‌الوطن را شوق بازگشت به عالم روح و عالم ملکوت بدانند. آنها می‌دانند از کجا آمده‌اند و به کجا می‌روند. پس پرسشی از نوع «به کجا می‌روم، آخر ننمایی وطنم» با اسلوب تفکر مولانا سازگار نیست. در مسیحیت نیز این تفکر وجود دارد که وطن ما عالم جان است، و سنت اگوستین گفته است: آسمان، وطن مشترک تمام مسیحیان بوده است. قبل از مولانا، شهاب‌الدین سهروردی در «کلمات ذوقیه» یا «رسالةالابراج» خود نظیر همین تفسیر را از حبّ‌الوطن کرده و گفته است: «بدانید، ای برادران تجرید [...] فایدهٔ تجرید، سرعت بازگشت به وطن اصلی و اتصال به عالم علوی است.» («تلقی قدما از وطن»، بخارا، ش ۷۵، فروردین ـ تیر ۱۳۸۹، ص ۲۶ـ۲۷، به تلخیص.) نجم رازی: «باز آن مهر و محبت در دلشان بجنبد، دیگر باره قصد آشنایان و وطن حقیقی کنند.» (مرصاد ۱۰۳)

و اما «وطن» در بیت متن به گونه‌ای است که هم وطن محسوس و معمول (شیراز) می‌تواند برداشت شود، و هم «مسکن مألوف» به مفهوم مجرّد، یعنی وطن بشر پیش از نزول به این جهان، همچنان که معاصر او، سلمان، نیز به همین معنی می‌گوید:

پیش ازینم جای در خمخانه‌ها بودی مدام

باز سلمان را گریبان می‌کشد حبّ وطن

(دیوان ۲۵۵)

۷. سوسن ده‌زبان: بهاءِ ولد: «نرگس و بنفشه‌زار وی نوع دیگر است، سوسن ده‌زبان او نوع دیگر است.» (معارف ۳۷) فروزانفر در حواشی و تعلیقات کتاب: آن را سوسن آزاد نیز گویند و ده زبان دارد و زنبق نیز نامیده می‌شود. تحفهٔ حکیم مؤمن، مخزن‌الادویه، برهان قاطع، آنندراج در ذیل «سوسن». و سنایی گوید:

ریسمان‌وار ار نخواهی پای چون سر، سر چو پای

ده‌زبان چون سوسن و یک‌چشم چون سوزن مباش

(همان ۲۴۷) (دربارهٔ سوسن، نک. ح ۴۴/۶؛ برای اطلاع بیشتر: گرامی، گل و گیاه در

هزار سال شعر فارسی ۲۰۱ـ ۲۰۹؛ منوچهر امیری، فرهنگ الابنیه ۲۱۷ـ ۲۱۸)

چو غنچه...: غنچه گاهی به دلیل فروبستگی‌اش خاموش و رازناک است، و از همین روست که باز شدن آن را تعبیر به دریدن پردهٔ آن کرده‌اند، مثل:... پردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو (۴۰۳/۱) یا: سخن در پرده می‌گویم، چو گل از غنچه بیرون آی... (۴۴۵/۳) سلمان، در ارتباط غنچه با راز:

می‌دهند آوازهٔ گل بلبلان، خیز، ای صبا
از دهان غنچه رَو در گوش ساقی راز کن
(دیوان ۲۴۸)



اگرچه برخی ابیات غزلْ قابلیت تأویل عرفانی نیز دارند، اما این نگارنده احتمال می‌دهد که شعر به ماجرایی واقعی مربوط بوده باشد، و می‌پرسد: آیا ناظر به واقعهٔ معروف غربت و هجرت خواجه از شیراز و تقرّب یافتن رقبا و بدگویان او نیست؟

غزل با بیان حرمان شاعر از یار و بهره‌مندی دیگران از پرتو وجود او آغاز می‌شود، و به دنبال آن سخن از نگینی است که گاه در انگشت اهریمن است. باز در بیت ۳ اشاره‌ای می‌کند به بی‌بهرگی خود از دلدار و کامروایی «رقیب» به عنوان نمادی از دشمنی و آزارگری. آنگاه شکوه می‌کند از آن «دیار» که در آن طوطی خوش‌سخن (پرنده‌ای که حافظ بارها چون استعاره‌ای از شاعر آورده) فروتر از زغن بدآواز (شاید مدّعیان شاعری در محیط او) انگاشته شده است. در بیت ۶ نیز باز ذکر غربت و شوق بازگشت به زادبوم می‌رود. بیت آخر هم در بیان سکوتی است که گاهی در مقاطع اشعار او می‌آید، و در اینجا، هرچند می‌توان آن را به خاموشی در برابر دلدار نیز تفسیر کرد، لیکن شاید هم بتوان آن را حاکی از تسلیم و تن به قضای روزگار دادن در آنجا که کاری از دست شاعر برنمی‌آید نیز دانست، یعنی ترک تلاش و کشاکش. اگر این مجموعه را همبر نهیم و یکجا بنگریم، مشکل بتوان گفت که شعر بدون مقدمه یا بی‌ارتباط با رویدادی بیرونی سروده شده است. بدین قرار، شعر، با وجود تنوع نسبی برخی مضامین آن، دارای محوری واحد و برخوردار از پیوستگی موضوعی است.

۱۵۷

۱ کَی شعر خوش انگیزد، خاطر که حزین باشد؟
یک نکته ازین دفتر، گفتیم و همین باشد

۲ از لعل تو گر یابم انگشتری زِنهار
صد مُلک سلیمانم در زیر نگین باشد

۳ غمناک نباید بود از طعن حسود، ای دل
شاید که چو وابینی، خیر تو درین باشد

۴ هرکو نکند فهمی زین کِلک خیال‌انگیز
نقشش به حرام، ار خود صورتگر چین باشد

۵ جام می و خون دل، هریک به کسی دادند
در دایرهٔ قسمت، اوضاع چنین باشد

۶ در کار گلاب و گل، حکم ازلی این بود
کاین شاهد بازاری، وان پرده‌نشین باشد

۷ آن نیست که حافظ را رندی بشد از خاطر
کان سابقهٔ پیشین تا روز پسین باشد

۱. زریاب خویی این بیت را مضمون عبید بن الابرص اسدی، از شعرای جاهلی عرب می‌داند، و این‌که به استناد الاغانی (ج ۲، اخبار عبید بن الابرص) روزی عبید بر منذر بن ماءالسّماء وارد شد که او در خشم بود و هرکه در آن روز بر وی فرود می‌آمد به قتلش فرمان می‌داد. منذر مطابق عادتْ قصد قتل عبید کرد، لیکن از او خواست تا پیش از مرگ شعری بخواند، و او در حال بیم مرگ گفت: حالُ الجَریض دونَ القَریض. (حال آدم اندوهگین برای شعرگویی مناسب نیست). این جملهٔ او با دیگر جملاتی که آن روز گفت، جزءِ امثال عرب شد. (آئینهٔ جام ۳۲۱ـ۳۲۲؛ جملهٔ مذکور را در امثال آورده‌اند، مثلاً میدانی در مجمع الامثال. نک. فرائد اللآل فی مجمع الامثال ۱، ۱۵۹. نیز: در حق کسی گویند که او را در امری مانعی پیش آید. منتهی‌الارب) اما این نگارنده نمی‌داند آیا برای یکچنین موضوع عام، معمول و معلومی باید به متون و منابع، آن هم لزوماً یا ترجیحاً اشعار و امثال عرب، رجوع و در آنها کند و کاو کرد؟ البته اطلاع از این یا آن

مضمون مشابه، فی‌نفسه بد یا بیفایده نیست، اما مربوط کردن شعر حافظ به چنان ماجرایی قدری محل سؤال است، زیرا متون پارسی پر است از امثال آن؛ مثلاً انوری در یک رباعی می‌گوید:

روزی که خرد سرشک رنگین ریزد — اندیشه چگونه رنگ شعر آمیزد؟

(دیوان ۲، ۹۷۵)

به گمان من، اگر قرار باشد منبع تأثّری برای بیت حافظ ارائه شود، تأثیرپذیری از همین شعر انوری یا مشابهات آن بسی محتمل‌تر می‌نماید تا آنچه استاد زریاب گفته‌اند. خاقانی نیز در شکوایی به این مطلع:

قلم بخت من شکسته‌سر است — موی در سر ز طالع هنر است

می‌گوید:

نقش امّید چون تواند بست — قلمی کز دلم شکسته‌تر است؟

(دیوان ۶۲)

شعر خوش: قزوینی: شعر تر؛ دیگر چاپها هم میان این‌دو در تغییرند، اگرچه «تر» بر روی هم چربش دارد. نیساری، با آن‌که قدیمترین نسخ ایشان «خوش» دارند، و برخلاف رسم غالب خود، «تر» ضبط کرده‌اند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۵۵۸.) شاید قزوینی در این مورد نیز (همچون بسی موارد مشابه) ما را به ضبط خویش خویگر کرده باشد. البته «شعر تر» در حافظ مسبوق به سابقه است، مثل: بدین شعر ترِ شیرین، ز شاهنشه عجب دارم... (۱۴۵/۱۲) و:... این قدر دانم که از شعر تَرش خون می چکید (۲۲۵/۸). اگر هرآینه بتوان گفت حافظ از این بیت سعدی (حاوی ایهام در «تر») تأثیر گرفته است:

آب شوق از چشم سعدی می‌رود بر دست و خط

لاجرم چون شعر می‌آید، سخن تر می‌شود

(غ ۲۷۲)

آنگاه «تر» وجهۀ بهتر و توجیه بیشتری می‌یابد. هریک از این‌دو هم مزایای خاص خود دارد، مثلاً «خوش» هم معنای خوب دارد و هم شاد (در برابر «حزین») و «تر» گویای آبداری و طراوت است، و جناس هم با «دفتر» پدید می‌آرد.

دفتر: قزوینی: معنی؛ «دفتر» ایهامی است: الف. دفتر حاضر؛ ب. این‌که این موضوعی وسیع و در حدّ یک دفتر است، درحالی‌که یک نکته از این همه بیشتر نگفته‌ایم. «معنی» به معنای موضوع، امر، مقال، مقوله و امثال اینها نیز هست، که این

هم با معنای معروف آن تولید ایهام می‌کند.

۲. انگشتری: در قدیم، و از جمله در زمان حافظ، به همین صورت به کار می‌رفته، ولی ظاهراً در حدود عصر صفویه به صورت «انگشتر» نیز رایج شده (مثل واژهٔ «دستوری» به معنی اجازه و امر، که بعدها «ی» از آن افتاده و «دستور» شده است). در وجه اشتقاق آن اختلاف است. محمد معین معتقد است: از سدهٔ چهارم به بعد همه‌جا «انگشتری» آمده ولی از سدهٔ دهم «انگشتر» رایج گردیده است. (یغما، س سیزدهم، ش اول، ص ۵۲ به بعد، نقل از دهخدا، حاشیهٔ «انگشتر».) مطابق جستجوی این نگارنده، در شاهنامه تمامی موارد به همان صورت «انگشتری» است. این در حالی است که در فرهنگ ولف فقط یک مورد «انگشتر» ثبت شده، و در فرهنگ تاریخی زبان فارسی هم تنها شاهد شعری برای «انگشتر» همان بیت مورد نظر ولف است. (نک. فرهنگ شاهنامه و فرهنگ تاریخی، ذیل «انگشتر».) همان بیت در چاپ مسکو هم آمده است:

همان با درفش همایون شاه   هم انگشتر تور با من به راه

(۱، ۱۲۷ ب ۷۸۹)

اما همین مورد در طبع خالقی مطلق به صورت «انگشتری تور» است. (۱، ۱۴۶ ب ۹۱۴؛ در حاشیه هم نوشته شده که برگرفته از ۹ نسخه است.) همین هم درست می‌نماید، و بدین سان آن مورد استثنایی هم منتفی می‌شود. در فرهنگ تاریخی فقط یک شاهد دیگر برای «انگشتر» آمده: «بفرمود تا آب چاه برکشند. آب غلبه کرد. بسیار خواسته [= مال، وجه ـ م] بر آن هزینه کرد و چاه پاک شد و انگشتر نیافتند.» (تاریخ بلعمی، نسخهٔ عکسی آستان قدس، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۴، ص ۹۲، س ۱۴) مطابق بررسی این نگارنده، در چاپ عکسی مذکور، از ص ۹۱ تا ۹۲ در «خبر سقوط خاتم‌النبی علیه السلام مِن ید عثمان فی بئر اریس» جمعاً ۱۵ بار «انگشتری» آمده و فقط در سطر ۱۴ (مورد ارجاع در فرهنگ تاریخی) «انگشتر» است، که ظاهراً سهو قلم کاتب است. در تاریخ بلعمی به تصحیح محمدتقی بهار، ۱۳۴۱، در ماجرای آن خاتم در تمامی ۱۷ مورد «انگشتری» آمده و به همین سان در تاریخنامهٔ طبری گردانیده منسوب به بلعمی [،] بخش چاپ نشده، به تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن، باز در همه‌جا به همان صورت است.

بدین سان و تا اینجای کار، نظر زنده‌یاد معین تأیید می‌شود که گفته‌اند تا سدهٔ دهم در همه‌جا «انگشتری» به کار رفته است. (اگرچه ای کاش ما نیز چون غربیان دارای

منابع بنیادین کافی می‌بودیم تا بتوانیم اظهار نظر دقیق، آماری و مستند در این گونه ابواب بکنیم.)

زنهار: (و زینهار) = امان: «بعضی بگریختند و بعضی زنهار خواستند.» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۳۵۱) فردوسی:

کشیدندشان خسته و بسته خوار به جان خواستند آن زمان زینهار

(شاهنامه ۱، ۳۸)

انگشتری زنهار: انگشتر که شاهان فرستادندی کسی را به نشانهٔ امان. (دهخدا، یادداشت مؤلف، ذیل «انگشتر») هم دهخدا در ذیل «انگشتری زنهار» شواهدی دارد، در رأس همه، همین بیت حافظ، و نیز این بیت سلمان:

طالب انگشتری زینهار است این زمان آن که جُست انگشتری مُلک جم زین پیشتر

(در طبع مشفق:... آنکه می‌جست او نگین ملک... ص ۵۰۸) «انگشتوانه [= انگشتری ـ م] به وی داد. گفت: او را بگوی که در زنهاری.» (سمک عیار ۵، ۳۹۰)

ملک سلیمان: در باب معنای آن در بیت، دو بلکه سه احتمال هست: الف. این‌که کنایه از ولایت فارس (از جمله شیراز) باشد، همچنان که در چند بیت حافظ «ملک سلیمان» را به همین معنی می‌دانند، مثلاً در این بیت (در برابر «زندان سکندر» یعنی یزد):

دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت رخت بربندم و تا ملک سلیمان بروم

علامه قزوینی در تحقیقی دقیق «ملک سلیمان» را بی‌هیچ شکی به معنای فارس می‌داند. «وصّاف در اواخر شرح حال سعد بن زنگی گوید، ص ۱۵۵: بیست و نه سال در سرّهٔ مملکت سلیمانْ سکه و خطبه را به القاب زاهره و اسماءِ فاخره مزیّن و معلّیٰ گردانید [...] (و کذلک در سعدی) "وارث ملک سلیمان" دیده می‌شود [گلستان ۵۴، دیباچه ـ م] که معلوم می‌شود اولاً که در آن ازمنه ملک سلیمان (نمی‌دانم عجالةً به چه علت و به چه تقریب) از جملهٔ نعوت مُلک فارس بوده است، و ثانیاً وارث ملک سلیمان هم جزءِ القاب رسمی ملوک فارس بوده است.» علامه به خلط «تخت جمشید» و «تخت سلیمان» با یکدیگر هم اشاره و نمونه‌هایی از متون در این باره ارائه کرده‌اند. (نک. یادداشتها ۳، ۳۱۲ـ۳۲۱.) در دهخدا نیز شواهد متعدد از آن هست. (نک. ذیل «ملک سلیمان».) ب. این‌که «ملک سلیمان» را بدون ارتباط با فارس، و تنها به معنای قلمرو سلیمان (مظهر حشمت و اقتدار) بدانیم. ج. شاید هم با توجه به عادت ایهامگرایی خواجه بتوان قلمرو حضرت سلیمان را معنای اصلی، و ولایت فارس را

(که البته شاعر برای آن هم عظمت قایل است) معنای ثانوی دانست.

اکنون شاید بتوانیم زبان حال بیت را با نظری به نمادهای آن بیش یا کم دریابیم: لب معشوق را پیشتر نماد روحبخشی و نیرودهی خواندیم. (نک. ح ۳۴/۸.) در بیت حاضر هم همین مفهوم را می‌توان اراده کرد همراه با صفتی دیگر، که آن هم داخل در حوزهٔ دلالتیِ این نماد است، و آن سخنی است که به صورت لطف یا قهر و امر یا نهی از آن صادر می‌شود، که هم می‌تواند عاشق را در امان بدارد و کامیاب کند، و هم به عکس، قادر است او را به بیم و نومیدی دوچار سازد. البته در سنت شعر قدیم، لب را مظهر امید (در برابر زلف، که نشان بیم است) نیز می‌دانستند. به هر حال، شاعر می‌گوید: اگر از سوی لب دلدار کلام یا پیام امید، مهر، مدارا و خلاصه هرآنچه نیروبخش است صادر شود به منزلهٔ آن است که انگشتری امان از این خاتم (که ختم کلام و فصل خطاب در همه‌چیز است) به من اعطا شده، و آنگاه جهان به کام و زیر فرمان من خواهد بود. در اشعار دیگر، لب یار چون نگینی یا خاتمی است که اسم اعظم (=الله) بر آن حک شده، و همین سبب نگهداشت دوستدار او از هرگونه عنصر اهریمنی است، چنان که:

سزد کز خاتم لعلش زنم لاف سلیمانی

چو اسم اعظمم باشد، چه باک از اهرمن دارم؟

م: (سلیمانم) شناسهٔ ملکیِ متعلق به «نگین» (=در زیر نگینم باشد.)

۳. و عَسیٰ اَنْ تَکْرَهوا شیئاً و هُوَ خَیرٌ لَکُمْ (بقرة ۲۱۶) (و بسا که چیزی را بد می‌دارید، و حال آن‌که برای شما بهتر است.)

حسود: پیشتر در بیتی از او مدلولی چون ابلیس داشت. (نک. ح ۱۳۵/۷.) اما در غزل حاضر، با توجه به ساختار معنایی آن، بیشتر احتمال می‌دهم که مراد، حاسدان شعر شاعر و کسانی باشند که بر قبول عامّ او از این رهگذر رشک می‌برند و بر او خرده می‌گیرند؛ اگرچه از این روی که سررشتهٔ هر حسدی به ابلیس بازمی‌گردد مانعة‌الجمع با آن نیست.

وادیدن: «وا» در این فعل پیشوندی، صورتی است از «باز»، که هم معنای دوباره دارد و هم افادهٔ معنای دقت در فعل پس از آن می‌کند. در دهخدا هردو معنی ذکر شده است: وادیدن: الف. دوباره دیدن، دیگر باره دیدن:

گشودم سرسری بر روی دنیا چشم، زین غافل

که دیدنهای رسمی در عقب وادیدنی دارند

(آنندراج به نقل از بهار عجم و فرهنگ ترکتازان) ب. نیک دیدن، به دقت دیدن (یادداشت مؤلف)

نظامی:

بسا قفلا که بندش ناپدید است   چو وابینی، نه قفل است آن، کلید است

[خسرو و شیرین ۴۱۵ ـم]

مولوی:

چونک وادیدیم، او منصور بود   ما همه ظلمت بدیم، او نور بود

[مثنوی ۳، ۲۵۷ ـم]

همچنین در فرهنگ مذکورْ بیت حافظ در ذیل معنای اخیر ذکر شده است.

۴. نقش به حرام: کنایه از کسی که قدّی و قامتی و ترکیبی دارد لیکن به غایت کاهل و هیچکاره بود، و او را عوام کوده به حرام می‌گویند. (برهان) (کوده = انباشته و تودهٔ خاک؛ ظ. اینجا = حجم و هیکل) دیگر فرهنگها هم نظیر همین تعریف را دارند. آیا به واقع همین معنی در بیت مورد نظر بوده؟ در این صورت نقش صورتگر چیست؟ آیا «حرام» در اینجا ناظر به حرام بودن نقاشی و صورتگری در اسلام (مطابق عقیدهٔ زریاب خویی، که نقل خواهد شد) است، یا «نقش به حرام» یعنی حرامزاده (نظر غنی، یادداشتها ۲۹۶)؟ آیا حافظ «حرام» را، قطع نظر از حرمت تصویرگری، و به معنای رایج یعنی بیهوده و هبا و هدر نیاورده؟ و یا قصد ایهام به هردو معنی را نداشته؟ به نظر می‌رسد در این مورد نیز سعی در ارائهٔ یک معنای واحد و بسیط به دور از روح و روال ایهامیِ شعر خواجه باشد.

صورتگر چین: چینیان به طور کلی در صنایع و هنرهای ظریف، کارهای دستی، نقاشی، صورتگری، و ساختن ظروف منقوش و بدیع، اسوهٔ روزگاران بوده‌اند. «صورتگر چین» در متون ادب فراوان آمده؛ امیر معزی:

صورتگر چین از حسد صورت خوبش   هم خامه شکسته‌ست و هم انگشت گزیده‌ست

(دیوان ۷۷۴)

سعدی:

صورت‌نگار چینی، بی‌خویشتن بماند

گر صورتت ببیند، سر تا به سر معانی

(غ ۶۱۳)

هم او در جای دیگر «صورتگر دیبای چین» گفته، که گویای صورت‌نگاری چینی‌ها بر روی پارچه است:

صورتگر دیبای چین، گو صورت رویش ببین
یا صورتی برکش چنین، یا توبه کن صورتگری
(غ ۵۴۲)

عماد فقیه هم چند بار دارد، مثل:

تا بشکنند خامه و در حیرت اوفتند — بنمای نقش روی به صورتگران چین
(دیوان ۲۴۲)

زریاب بر آن است که مراد حافظ مانی است، و این بیت او را به شاهد نقل کرده است:

وگر باور نمی‌داری، رو از صورتگر چین پرس
که مانی نسخه می خواهد ز نوک کلک مشکینم

البته در این‌که در متون ادبْ مانی را به صورتگری ستوده و از ارژنگ یا ارتنگ او چون نماد صورتگری یاد کرده‌اند تردیدی نیست، چنان که مثلاً فردوسی می‌گوید:

بدان چرب‌دستی رسیده به کام — یکی برمنش مرد، مانی به نام
به صورتگری گفت: پیغمبرم — ز دین‌آوران جهان برترم
(شاهنامه ۷، ۲۵۱)

و باز در این‌که حافظ در بیت اخیر از مانی نام برده؛ اما نه در همین بیت مسلّم است که «صورتگر چین» همان مانی است، و نه اساساً در بیت متن می توان آن را با اطمینان به مانی ربط داد، زیرا صورتگر چین عنوانی است عام برای هر چینی نقاش. همچنین ایشان «صورتگر چین» را به «نقاش صنع» تعبیر کرده و گفته‌اند میان این بیت و دو بیت بعدی ارتباط کاملی در ساختار غزل هست: اگر کسی از این کلک خیال‌انگیز نقاش فهم درستی نداشته باشد و مانند دوگانه‌پرستان و ثنویان و پیروان مانی نیکیها را به روشنایی و بدیها و زشتیها را به تاریکی و ظلمت منسوب بدارد، اگرچه نقاشیهای او مانند نقاشیهای مانی (صورتگر چین) باشد نقشی حرام و نابجاست [...] نقش حرام بیان این نکته است که نقاشیهای مانی در عالم اسلام تحریم شد و کتب مانویان به آتش انداخته شد. شاید هم حافظ اشاره دارد به این‌که هر نقاشی حرام نیست و این‌که در اسلام نقاشی و تصویر حرام شده در ارتباط با آثار مانویان است، و این امر سبب شده است که فقها مطلق نقش را حرام بدانند، در صورتی که شاید مقصود از حدیث «اکثرُ اهلِ النّارِ المصوِّرون» پیروان مانویان باشند. (آئینهٔ جام ۳۷۴) آیا شادروان زریاب زیاده بیت را نپیچانده‌اند؟ این همه شاعران از «صورتگر چین» و یا مانی و کتاب مصوّر او

به نام ارژنگ یا ارتنگ یاد کرده‌اند، بدون این‌که به موضوع ثنویت یا حرام بودن نقوش او بپردازند. آیا حافظ برای نخستین بار خرق عادت کرده و وارد ابعاد دینی قضیه و حرمت و حلّیت آن شده است؟ همچنین اگر حافظ در مواردی نقاش را به معنای صنع و خلقت الهی گرفته، آیا دلیل می‌شود که همه‌جا چنین باشد؟ وانگهی «خیال‌انگیز» اساساً صفت شعر است، و نه صنع الهی. معنای ایشان از جهتی دیگر هم عیبناک می‌نماید، و آن این‌که چگونه ممکن است حافظ گفته باشد هر کسی که قلم صنع الهی را درک نکند چنین و چنان شود؟ مگر درک راز قلم صنع کار هر کسی است؟ یا امری و فرمایشی است؟ آیا بیت بدین سان تقریباً لغو یا سخن بی‌منطق نمی‌شود؟ شاعر در اصل می‌خواهد بگوید: هر کس که شعر مرا در نمی‌یابد و با جهل خود به چشم انکار به آن می‌نگرد نقش به حرام است (یا در حالت دعایی: باد). ضمناً این‌که خواجه در ابیات پایانی وارد قضایایی چون قضا و حکم ازلی می‌شود، خود امر دیگری است (که به آن اشاره خواهم کرد). البته هروی هم آن را صنع الهی گرفته، ضمن این‌که پیشنهاد کرده «نقش به حرام» را چنین تعبیر کنیم که: این نقش بر او حرام. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۶۸۹) خرّمشاهی، لابد برای رعایت احتیاط، «کلک خیال‌انگیز» را، هم شعر خود حافظ گرفته و هم قلم آفرینش الهی. (حافظ‌نامه ۱، ۶۲۹) من بعید می‌دانم حافظ در این مورد خاص میان امر عبد و امر معبود جمع کرده باشد تا بیت را بی‌جهت گنگ و پیچ در پیچ کند و بدین سان معنای واضح و شفافی را که ذکر کردم بیاشوبد. ایهام‌سازی هم به هر حال حدّ و ثغری دارد و هرگونه ابهام‌افکنی را نمی‌توان به حساب ایهام گذاشت و از قضیه رد شد. (نیز در این باره بنگرید به سخن پایانی.)

۵. ناصر بخارایی:

باده می‌نوشی تو، من خون می‌خورم   آن خورد هر کس که او را قسمت است

(دیوان ۱۷۸)

یا مطابق شعر منسوب به باباطاهر:

یکی را داده‌ای صد ناز و نعمت   یکی را لقمه نانی غرقه در خون

بیت حافظ را دهخدا جزءِ امثال آورده است. (امثال و حکم ۲، ۵۷۴)

۶. شاهد بازاری: شاهد در اینجا به معنای شناختهٔ آن است: زن یا مرد زیباروی. این هم که عده‌ای آن را حصر در جنس مذکر کرده‌اند نادرست است. (نک. ح ۱۱/۶.) شاهدان بازاری هم زیبارویانی‌اند که خود را در کوی و برزن عرضه می‌کنند. = هرجایی، همه‌جایی، فاحشه؛ شاهد بازاری = شاهد هرجایی (دهخدا) عراقی او را

«ماهرخ بازاری» می‌خواند:

بــردی دلم، ای مـاهرخ بـازاری   زان در پی تـو نـاله کـنم بـا زاری

گفتنی است که معمولاً گل را شاهد بازاری می‌خوانده‌اند به دلیـل عـرضهٔ آن در بازار یا وجود آن در بستانها و باغهای عمومی که برای تـفرّج بـه آنـجا مـی‌رفته‌انـد. معاصر حافظ، عماد فقیه، چندین بار گل را به این صفت خوانده است، چون:

به وفـای گـل سـوری مـنه، ای بـلبل، دل
کــه ثـباتی نـبود شـاهد بـازاری را
(دیوان ۶)

عروس حجلهٔ باغ است گل، ولی چو تو نیست
کـه پـیش اهـل نـظر شـاهدیست بـازاری
(همان ۲۸۵)

ناله و زاری بلبل، کـه در آفـاق افـتاد   زان سبب بود که شد شاهد گل بازاری
(همان ۲۹۸)

حافظ هم از همین سنت پیروی کرده و گل را خوبروی بازاری خوانده است، و در مقابل، گلاب را پرده‌نشین شیشه یا دیگر ظروف آن دانسته، و هریک از این دو را نیز اسیر و پای‌بست سرنوشتی که بـرای او رقـم خـورده است. مـی‌توان ایـن‌دو را زیـر پوشش مستور و مست یا زاهد و عاشق نیز قرار داد و گفت: گلابْ مسـتور در پـرده است و گلْ از جهت وابستگی به طیف عشق و جمال از طایفهٔ مستان. البته گلاب را هم به تعبیری می‌توان شاهد بازاری خواند، و گل را به دلیل پرده (گلبرگ) «پـرده‌نشین» نامید، لیکن سنّت بدان صورت جـاری شـده؛ وانگـهی، ارادهٔ مـعنای اخـیر فـقط در صورتی ممکن است که بگوییم دو ضمیر «این» و «آن» به عکس قاعده، به ترتیب به مرجع دور و نزدیک بازمی‌گردند. (در مورد این شقّ، نک. ح ۲/۲۵۱.)

۷. بشد = برفت؛ در اینجا، هم می‌توان آن را به همین صورت یعنی ماضی مـطلق گرفت، و هم ماضی در معنای مضارع التزامی (= بشود، برود). پـیشینهٔ ایـن‌یک هـم بسیار است، مثل: «اندر آن هشت شبانروز هیچ نیافت که بخوردی.» [= بخورَد] (تاریخ بلعمی ۳۷۴) «حسین را نمی‌گذاشت که برفتی.» [= برود] (ترجمهٔ تفسیر طبری ۲۵۸) «فرمود تا آن مهتران را به زاری زار بکشـتند.» [= بکشـند] (مـجمل‌التواریـخ ۱۹۹) (بـا بهره‌گیری از خانلری، تاریخ زبان فارسی ۲، ۳۰۹ و ۳۱۴) نیز در شاهنامه «بُدی» به معنای «باشی»:

بدو گفت جندل که: خرّم بُدی   همیشه ز تو دور دست بدی
(۱، ۸۳)

در بحث از رندی (ج ۱، به‌ویژه ۳۱۵ به بعد) از جنبه یا ساحت آسمانی و ازلی آن به تفصیل سخن رفت و شواهد متعدد از حافظ و دیگر شاعران برای آن ارائه شد. حافظ بارها رندی (و مستی و عشق) را نصیبهٔ ازلی و امری تغییرناپذیر خوانده، همچنان که در اینجا هم پیشین و پسین را به معنای ازلی و ابدی آورده است. پیداست رندی ورزیدن در این جهان در حکم بازیافت خاطرهٔ ازلی از رندی است. امیرخسرو هم می‌گوید: خداوند در روز پیشان می‌دانست رندی را باید ارزانی چه کسانی کرد:

محقَّق است که خیاط غیب، روز ازل   ندوخت خلعت رندی به قدّ بوالهوسان
(دیوان ۴۷۹)

* * *

با نظری به کل غزل می‌توان احتمال داد که شأن صدور آن، رشک بردن کس یا کسانی بر سخن خواجه و ایراد و خرده گرفتن بر آن بوده، و او این شعر را در مقام دفاع از خود سروده باشد. مطلع شعر از سخنانی است که کمتر ممکن است بدون مقدّمه، مثلاً خرده‌گیری کسی از شعر شخص، گفته شود و حالت دفاع دارد. لحن لخت دوم هم مثل کسی است که می‌خواهد چیزی را با حکم قاطع ادا کند و جای به اصطلاح چک و چانه‌ای باقی نگذارد، درست مثل لخت دوم این بیت او:

چون نقش غم ز دور ببینی، شراب خواه   تشخیص کرده‌ایم و مداوا مقرّر است

یعنی همین است که می‌گویم، دیگر حرفش را هم نزنید. در بیت ۲ هرگونه امان و آسودگی یافتن از سوی یار را عامل کامیابی و سروری می‌داند، و اگر مجاز باشیم که این بیت را هم در همان دایره یا چهارچوب ایراد و طعن حاسدان قرار دهیم می‌توان گفت که شعرسرایی هم جزئی از آن کامیابی کلّیِ اعطاییِ دلدار است. بلافاصله به فهم نکردن عیبجویان از کلک خیال‌انگیز خویش می‌پردازد و به سختی بر آنان می‌تازد، و همین بیت می‌تواند این گمان را که اساساً بحث شعر در میان است قوّت بسیار ببخشد. از این پس، هرسه بیت پایانی بر حول یک سخن است: قسمت و قضا و تقدیر. جام می و خون دل در بیت بعد به ترتیب به گلاب (که مثل مَی، مایع و نیز عصاره است) و گل (که به رنگ خون است و خودش هم خونین‌دل) مبدّل می‌شوند و عزّتمندی گلاب پرده‌نشین و بازارگردی و همه‌جایی گل، هردو مشمول جبر ازلی

قرار می‌گیرد. سرانجام هم بر رندی، چونان ارج و عزّتی که برای شاعر از ازل منظور شده (شاید در برابر حاسدان نازل‌قدر) تأکید می‌گردد. بدین سان، موضوعی که در آغاز به صورت یک امرِ ظاهراً جزئی یا فردی (شعر شاعر) مطرح شد، در آخر وارد تعمیمی کلّی و فلسفی می‌شود، همچنان که در بسیاری از اشعار او یکچنین سیر و صیرورتی مشهود است.

و اما خواجوی کرمانی (که توجه خواجهٔ شیراز به او شناختهٔ حافظ‌پژوهان است) غزلی ۱۸ بیتی دارد تماماً دربارهٔ خصومت حاسد و دفاع شاعر از خود و شعرش، از جمله:

خصم بی‌آب اگر انکار کند شعر مرا   آب دریا به اراجیف شَمَر کم نشود
دشمنم گر بگدازد ز حسد، گو بگداز   جرم کُفّار به تعذیب سقر کم نشود

این همان شعری است که این بیت آن مَثَل سایر شده است:

سنگ بدگوهر اگر کاسهٔ زرّین شکند   قیمت سنگ نیفزاید و زر کم نشود
(دیوان ۴۰۹ـ۴۱۰)

(ضبط مثل: امثال و حکم ۲، ۹۹۱) بعید هم نیست که حافظ از آن نیز تأثیر پذیرفته باشد، اگرچه این تأثیرگیری احتمالی هم با آنچه در خصوص شأن صدور شعر حافظ گفتیم مانعة‌الجمع نیست.

۱ خوش آمد گل، و زان خوشتر نباشد — که در دستت بجز ساغر نباشد
۲ زمان خوشدلی دریاب و دریاب — که دایم در صدف گوهر نباشد
۳ غنیمت دان و مَی خور در گلِسْتان — که گل تا هفتهٔ دیگر نباشد
۴ اَیا پرلعل کرده جام زرّین — ببخشا بر کسی کِش زر نباشد
۵ بیا، ای شیخ، و در خمخانهٔ ما — شرابی خور که در کوثر نباشد
۶ بشوی اوراق، اگر همدرس مایی — که علم عشق در دفتر نباشد
۷ ز من بنیوش و دل در شاهدی بند — که حسنش بستهٔ زیور نباشد
۸ شرابی بی‌خُمارم بخش، یا رب — که با وی هیچ درد سر نباشد
۹ کسی گیرد خطا بر نظم حافظ — که هیچش لطف در گوهر نباشد
۱۰ من از جان بندهٔ سلطان اویسم — اگرچه یادش از چاکَر نباشد
۱۱ به تاج عالم‌آرایش، که خورشید — چنین زیبندهٔ افسر نباشد

۱. هم شادباش مَقدم گل به شیوهٔ بهاریه‌هاست و هم مفید خوش افتادن و خوش نشستن آن. نیز مصداق گل است و آراسته شدن به سبزه (ساغر).

۲. خوشدلی: ایهامی پوشیده به صدف و گوهر دارد: صدف تا وقتی که مروارید در دل دارد «خوشدل» است. نظیر این ایهام را نظامی با صافدلی آب، که به منزلهٔ «دلخوش» بودن آن است، دارد:

سادەدل است آب، که دلخوش رسید — وز گرهی عود در آتش رسید
(مخزن ۱۵۵)

(دل و درون آب «خوش» است چون پاک و صاف است و بدون گیر و گره و ناخالصی؛ در برابر، عود یعنی چوب خوشبو را، که در درونش گرههای چوب دارد، در آتش می‌افگنند.)

دریاب و دریاب: ایهام از نوع خطی یا خوانشی یا حرکتی است: هم می‌توان هردو را به فتح اول خواند و تکرار تأکیدی گرفت، و هم «دَریاب و دُریاب» (دُر به قرینهٔ صدف و گوهر؛ نظیر آن: سرشک گوشه‌گیران را چو دَریابند، دُر یابند... ۱۸۹/۵).

نظامی:

هرکه این کان گشاد، زر یابد　　　بلکه در یابد آن کـه دریـابد

(هفت پیکر ۳۶۵)

(که این را هم می‌توان به فتح هردو خواند، اگرچه «دُر یابد آن‌که دَریابد» مسلماً ارجح است.) خواجو:

زهی اشکم ز شوق لعل میگون تـو عـنّابی

مرا دَریاب و آب چشم خون‌افشان، که دُر یابی

(دیوان ۷۷۰)

صدف: ابوریحان بیرونی آگـاهیهایی دقـیق و سـودمند در ایـن بـاره داده است. می‌گوید: صدف جنسی از استخوان است کـه حـیوانـات دریـایی را از دشـمنانشان مـحافظت مـی‌کند و «خـزف» نـامیده مـی‌شود، مـثل پـولکهای تـمساح، پـوشش سنگ‌پشت، پوستهٔ حلزون و غیره. (الجماهر فی الجواهر ۲۲۸ـ۲۲۹) نـوع کـوچک آن «بلبل» و بزرگ آن «محار» نام دارد. در سواحل پدید می‌آید ولی تابش آفتاب سوزان و وزش بادهای غبارآگین آن را تباه و تلف می‌کند. در جمهرهٔ ابن‌درید آمده که «قِبْقِب» نوع خوراکی آن است، اما همهٔ صدفها از نوع قبقب‌انـد، چـون هـمه‌شان را مـی‌توان بریان کرد و خورد، و طعم آن شبیه تخم‌مرغ نیم‌بند است. این‌که آیا در درون آن لؤلؤ هست یا نه، فقط بسته به حدس است و لاغیر. (همان ۲۳۱) بیشتر صـدفهای بـزرگ خالی از لؤلؤ است، لیکن اگر احیاناً لؤلؤ در آنها باشد درشت خواهد بود. (برای اطلاع بیشتر، نک. همان ۲۲۸ـ۲۳۶.) در عرایس‌الجواهر و نفایس‌الاطایب (که البته بیشتر مطالب آن ترجمهٔ کتاب ابوریحان است) می‌خوانیم: «در افواه خاص و عام مشهور است که به هنگام وقوع باران نیسان، اَصداف با روی آب می‌آیند، دهن بازگشاده، و قطرات باران را می‌گیرند. و چون قطرات باران به باطن اصداف می‌رسد به خاصیتی که قدرت ازلی در جوف اصداف تعبیه کرده مروارید متولد می‌شود و در جوف صدف تربیت و نموّ می‌یابد تا به حدّی معیّن برسد. و جماعتی گفته‌اند: مروارید، صدف را به منزلت لعاب دهان است که پـیوسته آن را در دهـان مـی‌دارد.» (هـمان ۸۶) ابـوریحان نـظر دوم را می‌پذیرد و پس از بیان نحوهٔ پیدایی صدف می‌گوید: لؤلؤ از خود صدف تولد می‌یابد، نه از قطرهٔ باران. (الجماهر ۲۳۳)

بنابراین، در بیت متن، مراد این است که هر صدفی دارای مروارید نیست و اگر به صدف مرواریددار (کنایه از کامیابی) رسیدی، آن را مغتنم بشمار.

۴. عناصر بیت می‌تواند حاوی معانی مختلف باشد: پرلعل: معنای حقیقی این‌که:

جام زرین را پر از دانه‌های لعل کرده‌ای، و مجازی این‌که: پر از شراب لعل‌فام کرده‌ای. همراه با مصراع دوم هم باز می‌تواند معانیی را از این دست برساند: دانه‌های لعلِ درون جام را به فقیر بی‌چیز ببخش، یا خود جام زرین را ببخش، یا باده را به مسکینی که وجه می ندارد ارزانی کن. در صورتی هم که دو مصراع را جدا از هم تلقی کنیم چنین می‌شود: ای که از کام و ناز و نعمت برخورداری، بر مسکین مستمند رحمت آور و دل بسوزان. می‌دانیم که فعل «بخشاییدن» دارای دو معنی است: بخشش یا دهش کردن، و ترحّم کردن و رحم آوردن؛ به معنای اول، سعدی:

خور و پوش و بخشای و راحت رسان نگه می چه داری ز بهر کسان؟

(بوستان ۸۳)

به معنای دوم، فردوسی:

کسی کو ندیده بجز کام و ناز بر او بر ببخشای روز نیاز

(با بهره‌گیری از دهخدا) به معنای اخیر، بیتی گویا از کمال خجندی:

بخشای بر آن مرغ که خونش گهِ بسمل بر خاک بریزند و طپیدن نگذارند

(دیوان ۱۷۹)

(رحمت آور بر مرغی که به هنگام سر بریدن، دو پا بر دو بال او می‌گذارند تا حتی موقع جان دادن هم نتواند تکانی بخورد.)

۵. شراب کوثر: نک. ح ۶۶/۸.

۶. برگهای دفتر، کتاب و غیره، در نظر اهل عرفان، جملگی حاوی علوم ظاهری یا رسمی یا مرسوم‌اند. در عالم عشق اساساً نیازی به «حرف و گفت و صوت» (به گفتهٔ مولانا) نیست. بنابراین، تمامی این نقشها از دل ستردنی است بجز نقش و نشان یار یا به فرمودهٔ حافظ «الف قامت دوست». (۳۱۰/۵) خود او:

ای که از دفتر عقل آیت عشق آموزی ترسم این نکته به‌تحقیق ندانی دانست

۸. شراب مورد نظر شاعر در قرآن چنین توصیف شده است: لا یُصَدَّعُونَ عَنها و لا یُنْزِفونَ (واقعة ۱۹) (نه از آن سردرد گیرند و نه مستی یابند.) سخن از «مَعین» (شراب روان) است. پیداست که شراب انگور، هم سردرد می‌زاید و هم عقل زایل می‌کند.

شراب بی‌خُمار: «خمار» در اینجا حالت کسالت پس از نوشیدن شراب است. (نک. «خمار» در: ح ۲۶/۶.) = شراب عشق، ـ الست، ـ کوثر، ـ طَهور، ـ حقیقت، ـ الهی و...؛ سنایی:

ای سنایی، خیز و دردِهِ آن شراب بی‌خمار
تا زمانی مَی خوریم از دست ساقی بی‌شمار
(دیوان ۸۸۳)

توصیفی بس گویا از همین باده از مولانا:

شراب عشق بنوشیم و بار عشق کشیم — چنانک اشتر سرمست در میان قطار
نه مستیی که ترا آرزوی عقل آید — ز مستیی که کند روح و عقل را بیدار
ز هرچه دارد غیر خدا شکوفه کند — از انک غیر خدا نیست جز صُداع و خمار

(شکوفه کردن: قی کردن به عادت مستان زیاده‌خوار؛ اینجا = پاک و خالی شدن)

کجا شراب طهور و کجا می انگور؟ — طهورْ آب حیات است و آن دگر مردار
دمی چو خوک و زمانی چو بوزنه کندت — به آب سرخ، سیه‌روی گردی آخر کار
دل است خُنب شراب خدا، سرش بگشا — سرش به گِل بگرفته‌ست طبع بدکردار
چو اندکی سرِ خم را ز گِل کنی خالی — برآید از سرِ خم بو و صد هزار آثار
اگر درآیم کاثار آن فروشمرم — شمار آن نتوان کرد تا به روز شمار
(کلیات ۳، ۳۴ـ۳۵)

خواجو:

نیابی بجز بادهٔ نیستی — شرابی که رنج خماریش نیست
(دیوان ۴۰۵)

(نیستی = فنا در تصوف) سلمان:

مئی میار که درد سر و خمار آرد — از آن مَی آر که هوش آرد و خمار بَرَد
(دیوان ۱۲۶)

۹. نظم: ایهامی به «نظم دُرّ» دارد و شغل نَظّامیِ دُر در قدیم. گوهر هم دو معنی دارد: مروارید، و سرشت یا اصل. در این بیت هم میان «نظم» و «دُر» نظیر همین ایهام را دارد:

غزل گفتی و دُر سفتی، بیا و خوش بخوان، حافظ
که بر نظم تو افشاند فلک عِقد ثریّا را

(دربارهٔ نَظّامی، نک. ح ۳/۹.)

۱۰. سلطان اویس ـ آل جلایر (یا ایلکانیان): نام جلایریان از ایل جلایر، یکی از اقوام بزرگ مغول است و ایلکانیان از آن روی که پس از آمدن این قوم به ایران، نخستین کسی که به مقام مهم سیاسی و نظامی رسید ایلکان نویان یا ایلکای نویان بود.

(دربارهٔ اقوام ترک و مغول، جامع التواریخ رشیدالدین فضل الله، به‌ویژه باب اول، منبعی بس ذی قیمت است.) سلطان یا شیخ اویس، بزرگترین پادشاه این خاندان (۷۵۷ـ۷۷۶) پسر شیخ حسن بزرگ (مؤسس سلسله) مردی بود دلیر، رشید و جاه‌طلب، با عشقی وافر به هنر و ادب. فصیحی خوافی در وقایع سال ۷۵۹ از ورود او به تبریز و در ذیل سال ۷۶۰ از آمدنش از بغداد به حرب امیر مبارز و بازگشت مبارز پیش از رویارویی با اویس یاد می‌کند. (مجمل فصیحی ۹۱ـ۹۲) اویس زادهٔ دلشاد خاتون، همسر مدیر، مدبّر و سیاستمدار شیخ حسن بود که کشور را در غیاب شوی اداره می‌کرد و ممدوح و معاشر شاعران بسیار بود. اویس در جنگ شاه شجاع با محمود، برادرش، سپاهی به مدد محمود فرستاد، و شاه شجاع، به رغم غلبهٔ اولیه، سرانجام شکست خورد و در شیراز متحصّن شد. سیاست اویس در این میانه تضعیف هردو طرف و بسط نفوذ خود تا صفحات مرکزی و جنوبی ایران بود، و محمود پس از تسخیر شیراز در ۷۶۵ در حکومت دوساله‌اش بر آن در حقیقت دست‌نشاندهٔ اویس بود و منویات او را در کلّ فارس و عراق عجم اجرا می‌کرد. چه قدر پرمعنی است که سلمان ساوجی در قصیده‌ای در مدح اویس اشاره می‌کند که او کار خراجگیری از جهان را از ایران آغاز کرده است:

حکم تو خواهد گرفت از همه عالم خراج

دایره را ابتدا از خط ایران گرفت

(دیوان ۴۳۳)

آنچه قدری عجیب است این‌که سلمان نفوذ اویس را به تصرف قطعی فارس تعبیر کرده، چنان که در ضمن همان قصیده با تضمین دو بیت (آن هم با وزن و قافیهٔ متفاوت) می‌گوید:

همای چتر همایون پادشاه اویس — بسیط روی زمین را به زیر سایه گرفت

حدود مملکت فارس تا درِ هرموز — به سال خمسه و ستّین و سبعمایه گرفت

سال مذکور ۷۶۵ یعنی سال چیرگی محمود بر شیراز است. (دربارهٔ جزئیات وقایع و سیاست و عملکرد اویس، نک. شیرین بیانی، تاریخ آل جلایر ۳۶ـ۴۰.) گفتنی است که سلمان در دستگاه آل جلایر همان جایگاهی را داشت که حافظ در روزگار آل مظفر. او از صلات اویس ثروتی گرد آورد، اگرچه حسین بن اویس از او به دلیل مدح رقیب وی، شاه شجاع، رویگردان شد. خواجو، عبید و چند شاعر دیگر هم مدایح بسیار برای سلاطین جلایری سروده‌اند. اویس بسیار زیبا، خوش‌اندام، جذاب و

خوش‌برخورد و به علاوه شاعر، نقاش و موسیقیدان بود و اوقات بیکاری را با شاعران می‌گذراند. (همان ۳۳) «مردی به غایت رحیم‌دل، سلیم‌نفس، عادل‌سیرت بود. همه‌وقتی در بند رفاهیت جمهور طوایف می‌بود، چنانک در اوان حکومت او مجموعِ آذربایجان رشک بهشت بود و از اثر فراغتی که داشتند همه کس به کَسب کمال کوشیده در فن خود فرید عهد و وحید عصر شدند، چنان که از شعرا سلمان و [...] عدیم‌المثال گشتند.» (منتخب‌التواریخ معینی ۱۶۶)

قاسم غنی در باب این مدیحه بین سلطان اویس، پسر شاه شجاع، و اویس جلایری در تردید است. (تاریخ عصر حافظ ۲۸۷) اما به نظر بنده این تردید موجبی ندارد، زیرا اولاً «یادش از چاکر نباشد» به اویس جلایری، که مقرّ او در بغداد بوده، می‌خورد، و نه پسر شاه شجاع که ظاهراً دمِ دست حافظ بوده است. حافظ احتمالاً می‌خواسته در برابر صلات جزیلی که شعرایی چون سلمان از اویس می‌گرفته‌اند سهمی ولو اندک داشته باشد. ثانیاً پسر شاه شجاع اصلاً کجا به سلطنت رسیده و کدام جایگاه والایی داشته که حافظ «به تاج عالم‌آرایش» سوگند یاد کند که خورشید نیز درخور چنین افسری نیست؟ احتمالاً تردید غنی ناشی از رقابت و درگیری میان شاه شجاع (و کلّاً مظفریان) با جلایریان به‌ویژه اویس بوده و این‌که چگونه شاعری چون حافظ جرأت می‌کرده مدح رقیب مظفریان را بگوید. در این مورد می‌توان گفت که جنگ و درگیری این‌دو سو همیشگی نبوده، و لذا احتمال دارد حافظ این شعر را در زمانی سروده که آشتی میانشان برقرار بوده، و یا در آن هنگام که شاه شجاع از حافظ روی برگردانده بوده است. وانگهی، حافظ به همان صورت و به همان تقریب که مدح احمد، پسر و جانشین اویس، را گفته (غ ۴۶۳) پدر را هم مدح کرده است.

۱۱. تاج خورشید: یا تاج آفتاب، که در اینجا بر سبیل ایهام لحاظ شده، اصطلاحی است نجومی. (نک. ح ۳۰/۴.)



به گمان این نگارنده، بخشی از شعر تا بیت ۸ نوعی بهره‌گیری کلّی و ساختاری از قسمتی از سورهٔ واقعه است، که به نظر می‌رسد شاعر به این سوره، به‌ویژه به دلیل بزم زیبای نیکوکاران در بهشت، علاقهٔ خاص داشته است. همچنین سوابق شعریِ حافظ نشان می‌دهد که او، علاوه بر بهره‌گیری معمول شاعران از مضمون هر آیهٔ قرآنی در این یا آن بیت، به استفاده از مفاد چند آیه یا بخشی مشخص از یک سوره در یک شعرِ

واحد نیز علاقه‌مند بوده، یعنی چیزی که می‌توان آن را تأثیرگیری ساختاری از یک سوره در خلال ابیات مختلف یک شعر خواند. برای نمونه، آنچه در مورد غزل ۹ و استفاده از آیاتی از سورهٔ هود یا غزل ۹۱ با بهره‌گیری از آیات متعدد سورهٔ سبأ ذکر شد، و یا آنچه بعداً در باب غزل ۴۱۳ و استفادهٔ ساختاری از همین کریمهٔ واقعه خواهیم دید.

و اما در باب غزل حاضر، یک قرینهٔ مهم هدایتگر به الهام حافظ از سورهٔ واقعه، همان آیه‌ای است که در ضمن توضیح بیت ۸ در مورد «شراب بی‌خمار» ذکر شد. اکنون به چند مورد دیگر استفاده یا به هر حال توجه احتمالی خواجه به سایر آیات این سوره (به‌ویژه در حدّ فاصل آیه‌های ۱۰ تا ۲۵) به کوتاهی اشاره می‌کنم: ساغر (ب ۱) می (ب ۳) جام زرین پرلعل (ب ۴) و کلاً آنچه به صورت «خمخانهٔ ما» (ب ۵) ذکر می‌کند می‌تواند به: بِأَکوابٍ و اَباریقٍ و کَأسٍ مِنْ مَعین (آ ۱۸) بازگردد. «دُر» و «گوهر» (ب ۲) به: اللُؤلؤ المکنون (آ ۲۳) گلستان و می خوردن در چنین فضایی (ب ۳) ممکن است به آن بزم بهشتی و الهی که در طی آیات متعدد بیان شده نظر داشته باشد، بزمی که آراسته به «کودکانی جاودانی» هم هست که بر گِرد «السّابقونَ السابقون» (آ ۱۷) می‌گردند و ساغر و ابریق بادهٔ طهور می‌گردانند. شاید هم «مَعین» را بتوان با شرابی «که در کوثر نباشد» (ب ۵) سنجید. به همین سان احتمال می‌دهم شاهدی «که حسنش بستهٔ زیور نباشد» (ب ۷) تعبیری باشد از «حورٌ عین» (آ ۲۲). از این مورد چندان مطمئن نیستم و لذا فقط می‌پرسم: آیا آن «اوراق» لَغوی که باید شسته شود ممکن است نظر داشته باشد به: لایَسمَعونَ فیها لَغواً و لا تأثیماً (آ ۲۵: در آن سخنی لغو و گناه بستن بر کسی نشنوند)؟ در هر حال، آیا به راستی این همه شباهت ممکن است تصادفی باشد؟ سرانجام، امکان دارد کسانی در این گونه الهام و تأثیرگیری، بدین دلیل که شعر مختوم به مدح است تردید کنند، درحالی‌که در ساختار کلّی شعر به‌ویژه غزل پارسی مغایرتی میان این گونه مضامین متفاوت وجود ندارد، چنان که به قدر کافی، هم در این باره سخن گفته‌ایم، و هم نمونه برای آن دیده‌ایم. در خصوص خود حافظ هم برای نمونه عرض می‌کنم که غزلهای ۹۱ و ۴۱۳ هم (که در زمینهٔ همین گونه تأثیرپذیری از قرآن ذکر کرده‌ام) مثل غزل حاضر به مدح می‌انجامند. احتمالاً با همان تصور نادرست و عدم توجه به چنین ساختاری است که مثلاً جناب سلیم نیساری هردو بیت مدحی را اضافه بر متن خوانده‌اند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۵۶۳)

۱ گل، بی رخ یار، خوش نباشد / بی باده، بهار، خوش نباشد
۲ طرْف چمن و طواف بستان / بی لاله‌عِذار، خوش نباشد
۳ رقصیدن سرو و حالت گل / بی صَوت هَزار، خوش نباشد
۴ با یار شکرلب خوش‌اندام / بی بوس و کنار، خوش نباشد
۵ باغ گل و مُل خوش است، لیکن / بی صحبت یار، خوش نباشد
۶ هر نقش که دست عقل بندد / جز نقش نگار، خوش نباشد
۷ جانْ نقد محقَّر است، حافظ / از بهر نثار، خوش نباشد

۱. اگر گل و بهار را از یک مقوله بگیریم، می‌توانیم قایل شویم به این‌که «باده» ایهامی به رخ یار (از حیث مستی‌بخشی) دارد و بهار بی‌این باده خوش نیست.
۳. رقصیدن سرو: قامت کشیده و مخروطی سرو شبیه کسی است که دو دست در بالای سر به هم داده و در حال رقص و سماع باشد. (بهرام گرامی، گل و گیاه ۱۶۳)
حالت: ایهامی دارد به حال صوفیان و وجد و خلسهٔ آنان در حال سماع و رقص. «حالت» و «رقص» در این بیت خواجه و در ارتباط با صوفیان با هم آمده است:

چون صوفیان به حالت و رقص‌اند مقتدا / ما نیز هم به شعبده دستی برآوریم

(نک. شرح بیت مذکور، در ۳۶۵/۶.)
صَوت: =آوا، و نیز ترانه و نغمه و آنچه امروز تصنیف نامیده می‌شود، و بدین سان می‌توان آن را ایهام انگاشت. (در مورد معنای ترانه و تصنیف، نک. ح ۴۷۰/۶.)
۴. خوش‌اندام: قزوینی، سایه، عیوضی و بیشتر طبعهای دیگر: گل‌اندام؛ به عنوان قرینهٔ «شکرلب» همین مناسبتر می‌نماید، زیرا «شکر» و «گل» هردو شیءاند، درحالی‌که «خوش» صفت است. محجوب هم از «گل‌اندام» جانبداری می‌کند. («دربارهٔ حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۳۰۱.)
۵. عماد فقیه:

هر تنعّم که تو بینی، همه با دوست خوش است
گل و مل را چه محل، گر نبود صحبت یار؟
(دیوان ۱۶۱)

۶. نگار: دلدار زیباروی، با ایهام به نقشی که از حنا بـر روی دست مـی‌گذاردنـد. (نک. ح ۲۳۱/۹.)

۷. سعدی بارها این مضمون را به شکلهای مختلف، و اغلب بـه لطـیفترین بـیان، بازگفته است، مثل:

جان می‌روم که در قدم اندازمش ز شوق　　　درمـانده‌ام هـنوز کـه نُـزلی مـحقّر است
(غ ۶۳)

حقیقت آن که نه درخورد اوست جان عزیز　　　ولیک درخور امکـان و اقـتدار مـن است
(غ ۸۳)

مقدور من سریست کـه در پـایت افگـنم　　　گر زان کـه التـفات بـدین مـختصر کـنی
(غ ۶۲۰)

شمس تبریزی: «اگر از جسم بگذری و به جان رسی، به حادثی رسیده باشی. حقْ قدیم است، از کجا یابد حادثْ قدیم را؟ ما لِلتُّرابِ و ربِّ الارباب؟ نزد تو آنچه بدان بجهی و برهی، جان است؛ و آنکه اگر جان بر کف نهی، چه کرده باشی؟

عاشقانت برِ تو تحفه اگر جان آرنـد　　　به سر تو که همه زیره به کرمان آرند»
(مقالات ۶۹)



غزل به زبانی یکسره عاشقانه است، بی‌هیچ گونه نشانه‌ای که حاکـی از تـمایز از عشق بشری باشد. اگر هم شاعر مقاصد عرفانی داشته مربوط به خود او و عوالم دل و درون وی بوده، که از دیدرس ما بیرون است.

۱۶۰

۱ نفس باد صبا مشک‌فشان خواهد شد

عالَم پیر دگرباره جوان خواهد شد

۲ ارغوان جام عقیقی به سمن خواهد داد

چشم نرگس به شقایق نگران خواهد شد

۳ این تطاوُل که کشید از غم هجران بلبل

تا سراپردهٔ گل نعره‌زنان خواهد شد

۴ گر ز مسجد به خرابات شدم، خرده مگیر

مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد

۵ ای دل، ار عشرت امروز به فردا فکنی

مایهٔ نقد بقا را که ضَمان خواهد شد؟

۶ ماه شعبان، مده از دست قدح، کاین خورشید

از نظر تا شب عِید رَمَضان خواهد شد

۷ گل عزیز است، غنیمت شمریدش صحبت

که به باغ آمد ازین راه و ازان خواهد شد

۸ مطربا، مجلس انس است، غزل خوان و سرود

چند گویی که: چنین رفت و چنان خواهد شد؟

۹ حافظ از بهر تو آمد سوی اِقلیم وجود

قدمی نه به وداعش، که روان خواهد شد

۱. خواهد شد: فعل مستقبل (آینده) به شکل رایج در قرون اخیر نسبتاً جدید است، اگرچه پایه‌های آن از همان نخستین دورهٔ پارسی دری گذارده شده است. پرویز خانلری: در زبان پارسی باستان، میانه و دری، صیغه‌هایی خاص برای فعلی که در آینده واقع می‌شود وجود ندارد. در بسیاری از زبانها که دستگاه صرفی فعلْ بسیار گسترده است، باز صیغه‌ای خاص برای زمان آینده موجود نیست، مثل زبان عربی و بسیاری از زبانهای کهن هند و اروپایی، چنان که در انگلیسی هم برای ساختن آن از فعل will (= اراده کردن، قصد داشتن) یا shall (= باید) به علاوهٔ فعل مورد نظر استفاده

می‌شود (مثل پارسی، که به کمک صیغه‌های فعل «خواستن»، همراه با فعل مقصود ساخته می‌شود.) در پارسی دری در دورهٔ نخستین، ساختمان مجموعه‌ای که برای «بیان قصد اجرای کاری» یا تنها «جریان فعلی در زمان آینده» به کار می‌رود یکسان است و از نظر صورت صرفی، میان این دو مورد تفاوتی نیست. این ساختمان عبارت است از صیغهٔ مضارع فعل «خواستن» با صیغهٔ مصدر تام یا مرخِّم (کوتاه‌شدهٔ) فعل مقصود: خواهم رفتن، یا خواهم رفت. الف. مثال با مصدر تام برای معنای قصد انجام کاری داشتن: «پس دانایان که نامه خواهند ساختن، ایدون سزد که هفت چیز به جای آرند نامه را.» (مقدّمه ۱۳۷) ب. مثال با مصدر تام در مورد وقوع فعل در آینده: «به اندریافتن آنچه خواهد بودن از عالم غیب مشغول شود.» (حیّ ۴) و اما فعل معین «خواستن» با مصدر مرخّم فعل مورد نظر در همین دو مورد به کار می‌رود: در بیان قصد، شواهد آن بسیار کم است و غالباً این شواهد را به هردو وجه، یعنی هم مفهوم قصد و هم معنای زمان آینده، می‌توان تعبیر کرد: «خدای ـ عزّ و جلّ ـ از گِل خلقی بیافریده است و این جهان مر او را خواهد داد.» (ترجمهٔ تفسیر طبری ۴۶) ساختمان فعل با مصدر مرخم در قرون اول هم در اکثر مواردْ مفهوم وقوع فعل در آینده را به صراحت در بر دارد، و این نشان می‌دهد که صیغهٔ نوساختهٔ مستقبل از همان آغاز دورهٔ اول پارسی دری در شرف تکوین بوده است، مثل: «مگر آن محمد باشد که پیغمبر خواهد بود.» (همان ۱۱) «آنچه آبادان است هم ویران خواهد شد.» (همان ۳۹) (برای اطلاع بیشتر، نک. تاریخ زبان فارسی ۲، ۲۸۶ـ ۲۹۵.) البته استاد فقید به صراحت نگفته‌اند که فعل مستقبل به صورت رایج در عصر ما و سده‌های اخیر از چه زمانی رواج کامل یافته است، اگرچه شاید اظهار نظر دقیق و قطعی در این باره کار ساده‌ای هم نباشد. به گمان این نگارنده، شواهدی از سدهٔ هفتم هست که نشان می‌دهد فعل مستقبل به صورت امروزین احتمالاً از همان حدود رواج و رسمیت یافته است، مثل بیت عراقی:

چنان سرمست شد عالم ز جام عشق جانانم

که تا روز قیامت هم نخواهی یافت هشیارش

(کلیات ۲۱۶)

در غزل حاضر هم در به کارگیری همین فعل شکی نمی‌توان کرد، همچنان که نظایر آن هم در شعر حافظ کم نیست، همچون:

به هیچ دَور نخواهند یافت هشیارش　　　چنین که حافظ ما مست بادهٔ ازل است

زنده‌یاد خانلری در افاضات کلاسی‌شان می‌گفتند: «در استعمال فعل مستقبل به همین صورت در غزل حاضر از حافظ تردیدی نیست، درحالی‌که مثلاً در بیت زیر معنای قصد و اراده وجود دارد و لذا مشمول فعل مستقبل نمی‌شود: خواهم شدن به میکده گریان و دادخواه... (۲۲۱/۳) (نیز در مورد فعل مستقبل با مصدر تام در حافظ، نک. ح ۳۸۳/۱.)

۲. عقیقی: («ی» نسبت) اگرچه به معنای جام از جنس عقیق هم در شعر منوچهری آمده:

بشکفت لاله‌ها چو عـقیقین پـیاله‌ها   وانگه پیاله‌ها همه آگنده مشک و بان

(دیوان ۲۷۰)

اما به گمان من در بیت متن به معنای جنس باده است، و نه جام، یعنی جامی پر از بادهٔ سرخ عقیق‌فام. از دیرباز می را بسیار به صفت عقیقی یا عقیقین موصوف کرده‌اند؛ رودکی:

وان عقیقین مئی که هرکه بدید   از عـقیق گـداخـته نشـناخت

(آثار منظوم ۴۵۲)

سمن: نک. ح ۱۷/۴.

چشم نرگس: از تشبیهات جهانی است. عرب هم «عین‌النّرجس» می‌گوید. (نک. ثمارالقلوب، ترجمهٔ انزابی‌نژاد ۳۸۶.) (دربارهٔ نرگس، نک. ح ۱۷/۳.)

بده و بستان همدلانه و لطیف میان عـناصر طـبیعت را شـاهد هسـتیم: از سـویی ارغوان جام مالامال از شرابِ چون عقیق به دست سمن سپیدفام می‌دهد، و از سوی دیگر نرگس زرد عاشقانه به شقایق خون‌رنگ می‌نگرد (و با ایهام: نگـران ایـن نـماد شهادت نیز هست.) کمتر بیتی بدین دل‌انگیزی در این زمینه می‌توان یـافت. تـقریباً نظیر این بیت از خود او:

به بزمگاه چمن رَو، که خوش تماشاییست   چو لاله کـاسهٔ نسـرین و ارغـوان گـیرد

(دیوان ۲، ۱۰۳۴)

۳. تطاول: در اصل = درازدستی؛ اینجا ظلم و تعدّی (نک. ح ۱۰۸/۲.)

سراپرده: (اسم مرکب) = پرده‌سرا، یا سرای پرده‌ای؛ خیمه و بارگاه پادشاهان و یا پرده‌ای بلند که به گِرد خیمه گاه کشند. عربی: سُرادِق، فُسطاط (برهان، دهخدا) خانه‌ای که در سفر برای پادشاهان از خیمه بر پا کنند. (آنندراج) یکی از موارد اسـتفاده از آن برای نشستن پادشاه است در هنگام بار عام و رسیدگی به امـور مـردم و شکـایات و

دادخواهیهای آنان. گل هم (که در اینجا در درون بارگاه و سراپرده نشسته) در اشعار فراوان، و از جمله آنِ حافظ، به سلطان مانند شده است. در اینجا گلبن (بوتهٔ گل) به سراپرده تشبیه شده، زیرا شاخه‌های آن به تیرکهای سراپرده (منتها به صورت وارونه) همانند است. بلبل نیز چون یک ستمدیدهٔ دادخواه از دست خزان به سوی این بارگاه و سراپرده پر می‌کشد. «نعرهٔ» او (مثلاً به جای «نغمه») دارای لطف بسیار و بس گویاست، چون آدم ستمدیده نغمه نمی‌خواند، بلکه نعره می‌زند.

خواهد شد: =خواهد رفت؛ گفتنی است که حافظ در این غزل در ردیف چند بیت، فعل «شدن» را به معنی رفتن یا گذشتن (یعنی به صورت فعل تام) آورده و در دیگر ردیفها به صورت فعل معین. این در حالی است که مطابق قواعد قدیم در هر شعر در ردیف فقط در یک مورد به کارگیری معنای متفاوت با دیگر ردیفها مجاز است. البته این گونه قواعد به‌ویژه در غزل (که اصل در آن عدم تکلّف است) کمتر به آن شدّت و حدّت رعایت می‌شود، همچنان که در مواردی چون تکرار قافیه، استفاده از قافیهٔ معموله و غیره نیز صدق می‌کند. (البته گفتنی است حافظ گاهی هم این قاعده را رعایت کرده مثل ردیف «نخواهد شد» در غزل ۱۶۱، که در همهٔ ابیات به معنای فعل معین است ولی فقط در بیت آخر به معنای «نخواهد رفت».)

۴. طنزآمیز است. شاعر شنیدن وعظهای طولانی را در حکم تباه کردن فرصت عیش و شادی می‌داند و خرابات و مجمع رندان را (که همه‌چیز در آن بر بنای عشق و صدق و خلوص است) بر مواعظ متکلف و صنعتگرانه رجحان می‌نهد. وعظ «گفتار» است و خراباتنشینی «کردار»؛ آن امر و نهی است و این رهایی.

۵. عشرت یا عیش امروز به فردا افگندن از مضامینی است که در غزل، خواه نوع عرفانی و خواه غیر آن (هرکدام با مدلول خاص خود) بسیار می‌آید، به‌ویژه در حافظ؛ برای مثال:

در عیش نقد کوش، که چون آبخور نماند — آدم بهشت روضهٔ دارالسلام را

حافظا، تکیه بر ایّام چو سهو است و خطا — من چرا عشرت امروز به فردا فکنم؟

یکی از کسانی که مضامینی پرشمار از این دست دارد شاعر عرب‌زبان ایرانی‌نژاد، ابونواس، است. او در یکی از اشعارش، در ضمن این‌که شراب را به سیبِ ذوب شده تعبیر می‌کند، از مخاطب می‌خواهد تا سیب را بدین اعتبار که در آینده بدل به شراب سیب (الخمرُ التُّفّاح) می‌شود هم اکنون دریابد:

الخَمرُ تُفّاحٌ جَرىٰ ذائِباً — كذلک التّفّاحُ خمرٌ جَمَدْ

فَاشرَبْ علی جامدٍ ذا ذوبَ ذا　　　و لا تــدعُ لَــذَّةَ یَــومٍ لِــغَدْ

(دیوان ابی نواس ۸۴)

(شرابْ سیبی است ذوب شده / بدین سان سیب شـراب جـامد است / پس ایـن ذوب شونده را در حال جامدی بنوش / و لذت امروز به فردا مفگن.)

فردا: ایهام دارد به معنای قـیامت. (نک. ح ۱۲۹/۷.) ایـهام از آن روی کـه مـعنای حقیقی لفظ را هم می‌توان اراده کرد، اگرچه «نقد بقا» بیشتر به کلّ عمر مـی‌خورد تـا صِرف یک روز. بدین سان نظری هم دارد به آموزه‌های زاهـدانـه کـه هـمهٔ لذتـها و کامیابیها را حوالت به آن جهان می‌کند. بیت استفهام انکاری است، یعنی در صورت از کف دادن نقد وقت، هیچ کس ضامن آن نقد عیشی که سرمایهٔ حیات توست نخواهد شد. تناسبهای بیت هم عبارت‌اند از مایه، نقد و ضمان (هرسه از مصطلحات بازار و کسب). در شعری دیگر می‌گوید:

کامبخشی گردون، عمر در عوض دارد　　　جهد کن که از دولت، داد عیش بستانی

همچنین بیت متن بی‌ارتباط با بیت قبل نیست، زیرا «فردا» (= قیامت) بـا زهـد و وعظ مرتبط است و «عشرت» با خرابات.

ضمان: مصدر ثلاثی مجرد = ضمانت کردن، در پارسی: پایندان شـدن؛ در ایـنجا مصدر به معنای فاعل (= ضامن) است. حافظ دو بار دیگر آن را به همین معنی آورده است:... تنم وکیل قضا و دلم ضمان فراق (۲۹۱/۸) و:... بازآ، که من بـه عـفو گـناهت ضمان شدم (۳۱۴/۱۰) در یک مورد نیز به معنای مصدری (= ضمانت کردن):... پیاله گیر و کرم ورز، و الضَّمانُ عَلَیّ (۴۲۲/۹)

۶. خورشید قدح: بادهٔ صافی را از نخستین روزگار ادب دری به خورشید مانند کرده‌اند؛ رودکی در خمریهٔ معروف خویش دربارهٔ خُم:

آنگه اگر نیم‌شب درش بگشایی　　　چشمهٔ خورشید را ببینی تـابان

(آثار منظوم ۴۷۹)

خاقانی:

می آفتاب زرفشان، جـام بـلورش آسـمان

مشرق کف ساقیْش دان، مغرب لب یار آمده

(دیوان ۳۸۹)

خود خواجه: چو آفتاب مـی از مشـرق پـیاله بـرآیـد... (۲۳۰/۱) (در مـورد بـاده خواستن عید فطر، نک. ح ۸۴/۱.)

۷. ش: شناسهٔ اضافی که مقدّم واقع شده است (= صحبتش).

۸. می توان گفت این سرود و ترانه با کمپوزیسیونی از واج «س» در لخت نخست و توالی هجای «چن» در لخت دوم همراه شده است.

۹. خود او:

رهرو منزل عشقیم و ز سرحدّ عدم   تا به اقلیم وجود این همه راه آمده‌ایم

اقلیم: از یونانی «کْلیما» klima = شیب، خمیدگی، عرض جغرافیایی، ناحیه، منطقه؛ به زبانهای دیگر هم راه یافته: klima (آلمانی) climate (انگلیسی، نیز به معنای آب و هوا) این در حالی است که لغویون عرب آن را از مادهٔ «ق ل م» = قطع کردن دانسته‌اند. لسان‌العرب (فرهنگ ریشه‌شناختی) اقلیم: اصطلاحاً یعنی تمایل و انحراف ناحیه‌ای از زمین نسبت به آفتاب. به اعتقاد متقدمین، یک ربع از چهار ربع کرهٔ ارضْ مسکون و سه ربع دیگر را آب گرفته، و این ربع مسکون را از شمال تا خط اِستوا بر هفت قسمت تقسیم کرده و هر قسمتی را اقلیم نامیده‌اند: اقلیم اول هندوستان، دوم عرب و حبشستان، سوم مصر و شام، چهارم ایران، پنجم روم و صقلاب، ششم ترک و یأجوج، هفتم چین و ماچین. (دهخدا) صورت دقیق اقلیمها و نام بلاد و ممالکِ تشکیل دهندهٔ هرکدام در تذکرهٔ امین‌احمد رازی به نام هفت اقلیم آمده است. (برای اقلیمها، نک. این جلدها و صفحات: اقلیم اول ۱، ۷؛ دوم ۱، ۲۹؛ سوم ۱، ۸۳؛ چهارم ۲، ۵۱۷_۵۱۸؛ پنجم ۳، ۱۴۴۵؛ ششم ۳، ۱۶۴۵_۱۶۴۷؛ هفتم ۳، ۱۶۷۹_۱۶۸۰؛ نیز زکریاءِ قزوینی، آثارالبلاد و اخبارالعباد، متن عربی یا ترجمهٔ پارسی محمد مراد بن عبدالرحمان، از سدهٔ ۱۱. این کتاب هم مثل بسیاری از کتب جغرافیا بر اساس تقسیم به اقلیمهای هفتگانه است، و در آغاز بحث از هر اقلیم، مناطق و ممالک آن را برشمرده است.)

روان: ایهامی است و دارای سه معنی: الف. روانه، ب. روح یا جان، ج. زود و سریع و شتابان. نظیر این ایهام به هرسه معنی، سیف فرغانی:

دلبرم عزم سفر کرد و روان خواهد شد   در دلم آنچه همی گشت، چنان خواهد شد

(دیوان ۳، ۳۰۹)

با توجه به همروالیِ دو غزل، امکان تأثیرگیری حافظ از سیف در مورد این ایهام زیاد است. این در حالی است که مولانا «روان» را به صورت جناس تام در سه مورد و به همان سه معنی آورده است:

از پس مرگ من اگر دیده شود خیال تو

زود روان روان شود در پی تو روان من

(کلیات ۴، ۱۳۲)

(اولی = زود و شتابان، دومی = روانه، و سومی = جان)

در مورد این واژه به معنای زود و سریع در حافظ، گفتنی است که او تنها در یک مورد آن را مستقلاً به معنای مذکور آورده، و در غیر آن به صورت معنای ایهامی و ثانوی است. مورد مستقل این است:

در خرابات مغان گر گذر افتد بازم حاصل خرقه و سجاده روان دربازم

(نیز نک. ح ۳۲۷/۱.) در جای خود گفته‌ام که حافظ اگرچه جناس تام هم کم ندارد، لیکن گرایش او بیشتر به سمت ادغام معانی در یک مورد، یعنی ایراد ایهام است، همچنان که در بیت متن می‌بینیم. (نک. ج ۱، ۶۷۰ ـ ۶۷۱.)

محتوای بیت عرفانی است، زیرا مطابق سنت عرفان، وقتی کسی می‌گوید به خاطر معشوق یا عشق به او به جهان هستی آمده، این سخن در اصل یا در درجه نخست به ایده و اندیشهٔ عرفانی تفسیر می‌شود، درحالی‌که اگر این را خطاب به یک معشوق بشری یا معمولی بگوید، از مقولهٔ مبالغه یا تعارف خواهد بود. در اینجا حافظ به محبوب عرفانی می‌گوید: همان طور که من در اصل به خاطر تو به جهان آمدم و غایت حیات من تو بودی، تو نیز به هنگام رفتن من قدمی به تودیع من رنجه کن، زیرا روان من به زودی و به شتاب روانه خواهد شد، و در حقیقت یعنی رخسار به من بنما و بر من تجلّی کن و لقای خود را از من دریغ مدار.

* * *

آغاز شعر و برخی دیگر از ابیات آن را باید از شمار بهاریه‌ها یا نوروزیه‌ها دانست، و به احتمال در اواخر زمستان (که ظاهراً مصادف با ماه شعبان هم بوده) سروده شده است. همچنین احتمال می‌دهم که از این نوروزیهٔ عطار (با محتوای عارفانه) تأثیر پذیرفته باشد:

جهان از باد نوروزی جوان شد زهی زیبا که این ساعت جهان شد

(دیوان ۲۳۶ غ ۲۴۶)

گذشته از شباهتی در قافیه و ردیف، به‌ویژه بیت ۸ (مطربا، مجلس انس...) بسیار نزدیک به این بیت عطار است:

چه می‌گویی؟ به نقد عیش خوش باش چه می‌گویی که این یک رفت و آن شد؟

ضمن این‌که «نقد عیش» هم در بیت ۵ آمده است.

در جای خود گفته‌ام که صوفیه در اشعار بهاری و نوروزی‌شان معمولاً و عادتاً

طبیعت بیرون را به عوالم درون می‌برند یا به تعبیر دیگر، بیرون را تابع درون و افکار و اهداف عرفانی خود قرار می‌دهند، اگرچه آنان هم به هر حال مثل دیگر مردمان از فضای خرّم طبیعت و نسیم خوش بهاری به وجد و ابتهاج درمی‌آیند. اما صِرف وصف بهار و طبیعتْ بدون پرداختن به افکار و اغراض عرفانی در نظر ایشان کاری لغو است و حتی در موارد فراوان به یکچنین توصیفاتی به چشم انکار یا تمسخر نگریسته‌اند. شما محال است حتی یک مورد بهاریهٔ فاقد اندیشه‌ها، باورها و دیدگاههای مکتبی آنان در آثارشان بیابید، چنان که عطار نیز در همین غزلْ مخاطب را سفارش به تفکّر و تدبّر در گردش ایام، تهذیب نفس و گریز از زندان یا تخته‌بند تن می‌کند:

قفس بشکن، کزین دام گلوگیر   اگر خواهی شدن، اکنون توان شد

و سخن را به مرگ ناگزیر تن می‌کشاند:

یقین می‌دان که چون وقت اندرآید   ترا هم می‌بباید از جهان شد

دو غزلسرای بزرگ شیرازی ما هم به هر روی پرورش‌یافتهٔ مکتب عرفان‌اند؛ این‌دو نیز در اشعار بهاری و نوروزی خود سری به عوالم دل و درون می‌زنند و به شیوهٔ ویژهٔ خویش به چشم عبرت در دگرگونیهای جهان می‌نگرند، لیکن به اندازهٔ شاعران متصوفْ کلّ شعر را تابع اندیشه‌ها و آموزه‌های عرفانی قرار نمی‌دهند، و شاید بر روی هم بتوان گفت که درون و بیرون، هردو به یک اندازه در نظرشان اهمیت دارد و توجه برمی‌انگیزد و حایز ارزش است. در مورد شخص حافظ و غزل کنونی، می‌توان بیتهایی چون ۲، ۳ و ۷ را مثال آورد، که همگی گویای نگاه و نگریستن دقیق به دنیای بیرون و نفس طبیعت نیز هست. بدون یکچنین نگرشی محال است بتوان این هماهنگی و همسخنی را میان عناصر طبیعت بدین خوبی تجسّم بخشید. آری، در این زمینه، با وجود برخی اشتراکات، افتراقاتی هم میان فکر و شعر امثال سعدی و حافظ با عطار و مولانا و نظایر آنها می‌توان دید. می‌توان حدس زد که دو شیرازیِ خوش‌سخن در ایام نوروزْ نظیر همان شادی و خوشدلی را از خود بروز می‌داده و همان گونه به این و آن شادباش و مبارکباد می‌گفته‌اند که عامهٔ مردم. اما در باب صوفیه؟ گمان نمی‌کنم؛ یا بهتر است بگوییم تا بدین اندازه از خود شور و شوق به خرج نمی‌داده‌اند. آنان معمولاً اکراه داشته‌اند که نوروز را «عید»ی چون اعیاد دینی بنامند. حال که از سعدی نیز سخن رفت، عجالتاً شما را رجوع می‌دهم به غزل نوروزیه‌ای از او، که درست چون اعیاد دیگر تبریک می‌گوید:

برآمد باد صبح و بوی نوروز　　به کام دوستان و بخت پیروز

مبارک بادت این سال و همه سال　　همایون بادت این روز و همه روز

(غ ۳۱۳)

سعدی پس از توصیفی از گل و فضای نوروزی، هرچند به دلیل گذر روزگار به خواننده توصیه به اندوختن نام نیک می‌کند، اما در آخر با درد و دریغ از این سخن می‌گوید که سرانجام مرگ درمی‌رسد و ما را از این عشرت و شادی در چنین ایامی بازمی‌دارد:

دریغا عیش، اگر مرگش نبودی　　دریغ آهو، اگر بگذاشتی یوز

آیا نظیر چنین دریغی را از مرگ جسم هرگز در بهاریه‌های صوفیان و عارفان شاعر می‌یابید؟

و اما در خصوص حافظ، او بیتی دارد که در قزوینی هست و خانلری ندارد (که نمی‌دانم چرا) و در آن از تورانشاه وزیر «عیدی» و «نوروزی» (= نوروزانه، یا همان عیدی) می‌خواهد (غ ۴۴۵):

نه حافظ می‌کند تنها دعای خواجه تورانشاه

ز مدح آصفی خواهد جهان عیدی و نوروزی

ملاحظه می‌کنید که نوروز را «عید» می‌خواند، چیزی که این نگارنده تا کنون در بهاریه‌های هیچ‌یک از عارفان بزرگ ندیده است. و باز آیا قرابت فکر و نظرگاه او را با سعدی در این زمینه می‌بینید؟ (البته امیدوارم روزی پژوهشی سنجشی و ژرف در این باره در اشعار سنخهای مختلف شاعران صورت گیرد تا با دقت و قطعیتی درخور بتوان در این موضوع حکم کرد.)

اگر کل غزل را بر محور روح اغتنام فرصت عیش در جهان حیات (به هر صورت، از حظّ نفس یا حس گرفته تا حظّ روح) بخوانم بیراه نگفته‌ام. دو بیت نخست در حکم مقدّمه‌ای است در توصیف صحنهٔ جهان و وضع طبیعت به هنگام بهار. در این صحنه، گلها هم مثل آدمیان در جنبش و بهجت‌اند و فرصت عشرت غنیمت شمرده‌اند؛ جام می‌گیرند و از جمال یکدیگر حظّ بصر می‌برند. چند بیت دیگر هم همگی پیرامون همین روح بهره‌جویی از فرصت سبز زندگی است، گاه با وصف بلبل ستمدیده از دوری گل، گاه با ذکر رفتن شاعر به خرابات به جای گوش دادن به «حدیث هول قیامت» و «قصهٔ بهشت» و ثواب و صواب و...، گاه با خطاب شاعر به دل خود (و در حقیقت به من و شما) و هشدار به از کف رفتن سرمایهٔ عمر، و بالاخره بانگ زدن بر

مطرب تا از راه سرود و ترانه بیرون نشود. بیت آخر هم به تعبیری توصیه بـه هـمین بهره‌گیری از زمان است، منتها این بار به محبوب می‌گوید تا زودتر و پیش از روانـه شدن شاعر، قدمی بر بالینش بگذارد. بنابراین و بر روی هم هیچ بیتی از دایرهٔ شتاب برای بهره‌گیری از وقت خوش بیرون نمانده است و ساختار معنایی و مضمونی شعر را دقیقاً همین تشکیل می‌دهد. گمان نمی‌کنم هیچ یک از غزلیات او (حتی، بیا تا گل برافشانیم و... ۳۶۷) تا بدین حد حاوی یکچنین بنمایه‌ای باشد.

۱۶۱

۱ مرا مهر سیه‌چشمان ز سر بیرون نخواهد شد
قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد
۲ رقیب آزارها فرمود و جای آشتی نگذاشت
مگر آه سحرخیزان سوی گردون نخواهد شد؟
۳ مرا روز ازل کاری بجز رندی نفرمودند
هران قسمت که آنجا رفت، ازان افزون نخواهد شد
۴ خدا را، محتسب، ما را به فریاد دف و نی بخش
که ساز شرع ازین افسانه بی‌قانون نخواهد شد
۵ شراب لعل و جای امن و یار مهربان ساقی
دلا، کی به شود کارت، اگر اکنون نخواهد شد؟
۶ مجال من همین باشد که پنهان مهر او ورزم
کنار و بوس و آغوشش چه گویم، چون نخواهد شد؟
۷ مشوی، ای دیده، نقش غم ز لوح سینهٔ حافظ
که زخم تیغ دلدار است و رنگ خون نخواهد شد

۱. سعدی:

عقل را با عشق خوبان طاقت سرپنجه نیست
با قضای آسمانی برنتابد جهد مرد
(غ ۱۶۲)

تا حدّی هم یادآور رودکی است:

شاد زی با سیاه‌چشمان، شاد — که جهان نیست جز فسانه و باد
(آثار منظوم ۴۶۰)

۲. فرمود: هم می‌توان آن را «کرد» (در حالت احترامی) معنی کرد، و هم «فرمان داد» به آزار. اما شاید در صورت اول قدری طنزآمیز باشد، مثل این‌که به قصد طنز بگویند: فلانی فرمایش فرمود.

۳. ازان افزون نخواهد شد: الف. همان اندازه است و بیشتر نمی‌شود. ب. بیشتر و

بالاتر از آن ممکن نیست، یا: برترین حدّ ممکن است. معنای اخیر از آن روی است که رندی والاترین بهره یا جایگاهی است که ممکن است ارزانی کسی شود. ازلی و الهی بودن رندی و نیز عشق (چنان‌که در مطلع نیز آمده) از بنمایه‌های رایج غزل عرفانی یا قلندرانه و خراباتی است (همچنان که پیشتر به قدر کافی از آن سخن رفته است.)

۴. یکی از کارها و وظایف محتسب، شکستن یا سوختن سازها به عنوان آلات لهو و لعب بوده است؛ امیرحسن دهلوی:

ای محتسب، این چنگ چه می‌سوزی و بربط؟

آخـر نـه کـه بـا سـوخته‌ها سـاخته بـودند؟

(دیوان ۱۳۷)

اما وسایل سرگرمی و بازیهای حرام، مانند نی و تنبور و عود و چنگ و تخته‌نرد، اگر آشکار شود، محتسب باید آنها را از هم باز کند تا آن‌که به صـورت چـوبی قـابل استفاده [کذا؛ ظ. غیر قابل استفاده ـ م] درآید و آشکار کننده را تأدیب کند [...] فروش این آلات نیز روا نیست. (ابن اِخوه، آیین شهرداری در قرن هفتم ۳۲)

فریاد: گذشته از معنای معمول، به معنی گلبانگ یا اوج صوت و نغمه است.

ساز: ایهام (سامان و قاعده + آلت موسیقی)

بی‌قانون: قانون دارای ایهام است: الف. قاعده، مـیزان، راه و هـنجار درست؛ ب. سازی به همین نام؛ نظامی در دو سده پیشتر «قانون» را با نظیر همین ایهام آورده، چنان که در وصف مجنون گفته است:

قانون مغنیان بـغداد   بیّاع مـعاملان فـریاد

(لیلی و مجنون ۶۵)

در اینجا هم هردو معنی لحاظ شده. مغنّیان بـغداد در حـرفهٔ خـنیاگـری زبـانزد بوده‌اند، ولی شاعر می‌گوید: مجنون، به اعتبار شعرخـوانـی و نـیز گـلبانگ و فـریاد خویش، در حکم قاعده و طریقه یا اسوه‌ای برای مطربان بغداد بود، یا به منزلهٔ سـاز قانون در دست آنان بود. نیز خواجوی کرمانی، عیناً با ایهام در «بی‌قانون»:

این ضربت بی‌قانون تا چند زنی بر مـن؟   یک روز چو چنگ آخر در بر کش و بنوازم

(دیوان ۷۳۱)

شاه شجاع، در رباعی مشهور و ظاهراً همراه با طعن به پدرش مبارز:

در مجلس دهر، سـاز مسـتی پست است   نه چنگ به قانون و نه دف بر دست است

رنـدان هـمه تـرک مـی‌پرستی کـردند   جز محتسب شهر، که بی مَی مست است

چون در اینجا هم سخن از محتسب است، ظاهراً یا حافظ و یا شاه شجاع، یکی از دیگری تأثیر گرفته، اگرچه شاعران قدیم معمولاً اشعار پیش از خود را نیز به دقت می‌شناخته‌اند، و لذا اقتباس از امثال نظامی و خواجو هم در این مورد محتمل است و با آنچه در مورد شاه شجاع گفتیم مانعةالجمع نیست.

قانون: از آلات زهی که از قدیم تاکنون در موسیقی ایران (و نیز عرب و ترک) نواخته شده. سازی با کاسه‌ای از چوب، دارای ۷۲ سیم، که هر سه سیم آن یک کوک می‌گرفته. جنس سیمها گاه از ابریشم، گاه نایلون و اغلب از مفتول فلزی بوده و همین ارجح است. شکل ساز را گاه سه گوش و گاه چهارگوش ثبت کرده‌اند. اختراع آن را به افلاطون و برخی به فارابی منتسب داشته‌اند. (برای اطلاع بیشتر، نک. پژوهش مهدی ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «قانون». ایشان نمونه‌هایی از اشعار شعرای حدود عصر صفوی را هم برای قانون، همراه با ایهام یاد شده ارائه کرده‌اند، اگرچه به قدمت شواهد این نگارنده نیست.) این ساز را با مضرابی به صورت دو استوانهٔ فلزی با نوکِ خم شده به پایین، که همچون انگشتانه‌ای در انگشت سبابهٔ هردو دست می‌کنند، در حالتی که ساز مثل سنتور روی زمین قرار دارد، می‌نوازند، و گاهی هم آن را زیر بغل می‌گیرند و با یک دست بر روی سیمها می‌کشند.

بیت حاوی طنزی است از سنخ طعن بر محتسب به عنوان فردی از طیف و طایفهٔ زهد. احتمالاً این معنی هم در آن مضمر است که: اصول را رها کرده و به فروع و ظواهر چسبیده‌اید و به عذر حفظ یا تشیید مبانی شرع به شکستن ساز و منع از استماع صوت خوش به عنوان لهو و لغو می‌پردازید، ولی بنیاد شرع با این چیزها تزلزل نمی‌گیرد (یا استوارتر از آن است که یک بانگ دف و نی آن را فروریزد.) نیز:

بپوش دامن عفوی به زلّت منِ مست　　　که آبروی شریعت بدین قدر نرود

واژهٔ «افسانه» به معنای سخنان یا امور بی‌پایه و پراگنده، هم می‌تواند به کار اهل لهو (از جمله خود شاعر) بازگردد، و هم آنچه محتسب و کلاً زهدمآبان دربارهٔ استماع اغانی بر هم می‌کنند؛ ضمن این‌که طباقی پوشیده نیز با واژهٔ «قانون» (= درست و بهنجار و بجا) می‌تواند داشت. شرع هم (چنان که در مورد تمامی وابسته‌های مستوری یا زهد گفته‌ایم و گفته‌اند) از جمله اموری است که نه تنها در شعر حافظ بلکه در کل سنت غزلسرایی پارسی از مقولهٔ مغضوبها و آماج طنز و طعن است. البته بدیهی است که چنین شرع و شریعتی آن نیست که حافظ خود را مفتخر و مباهی به حفظ کتاب آن در چارده روایت می‌داند، بلکه شرعی است برساختهٔ زاهدان ریایی و

واعظان غیرمتّعظ به منزلت وسیلت معیشت.

۵. از شمار این گونه اندرزهای اوست:

از چار چیز مگذر، گر عاقلی و زیرک
امن و شراب بی‌غش، معشوق و جای خالی

و یا:

مقام امن و می بی‌غش و رفیق شفیق
گرت مدام میسّر شود، زهی توفیق

۶. بوس و کنار و آغوش و همانندان آن، هرگاه سخن از محبوب آسمانی و عرفانی در میان باشد، معمولاً تعبیری است از وصال عارفانه یا وحدت یافتن نفس جزئیِ انسانی با روح و حقیقت برتر یا جانِ جهان. به نظر می‌رسد می‌گوید: مرا چه حدّ آن‌که دم از وصال ناممکن «او» بزنم؟ برای من همین بس که در عالم دل و درون خود و به گونهٔ نهفته با عشق او سودا کنم، و این می‌تواند عشق یکسویه را به ذهن متبادر کند. مضمون لخت دوم هم می‌تواند از همان مقوله باشد که حافظ از امکان وصال با چنان دلداری ابراز تردید و حتی نومیدی می‌کند، که گفته‌ام در اشعار او بسیار است. (مثلاً نک. ح ۱۹۱/۳.)

همچنین لخت دوم را می‌توان به این صورت نیز خواند: کنار و بوس و آغوشش چه گویم؟ چون نخواهد شد.

۷. در اینجا اشک، اگرچه خود اغلب نشان غم است، ولی شوینده و زایل کنندهٔ نقش و نشان غم از لوح سینه و صفحهٔ دل شاعر خوانده شده است، همچنان که تشبیه سینه به لوح را در این بیت هم دارد:

سرشک من، که ز طوفان نوح دست ببرد
ز لوح سینه نیارست نقش مهر تو شست

۱۶۲

۱ روز هجران و شب فُرقَت یـار آخِـر شـد
زدم ایـن فـال و گـذشت اخـتر و کـار آخِـر شـد

۲ آن همه ناز و تـنعُّم کـه خـزان مـی‌فرمود
عـــاقبت در قـــدم بـــاد بـــهار آخــر شــد

۳ شکر ایزد، کـه بـه اقـبال کُـلَه‌گـوشهٔ گـل
نَــخْوت بــاد دَی و شَــوکت خــار آخــر شــد

۴ صبح امّید، که شـد مُـعتکِف پـردهٔ غـیب
گــو: بــرون آی، کــه کــار شب تـار آخـر شـد

۵ آن پـــریشانی شـــبهای دراز از غـــم دل
هـــمه در ســـایهٔ گـــیسوی نگــار آخــر شــد

۶ بــاورم نــیست ز بــدعهدی ایّـام هـنوز
قـــصّهٔ غـــصّه کــه در دولت یــار آخــر شــد

۷ ساقیا، لطف نمودی، قـدحت پـرمَی بـاد
کــه بــه تــدبیر تـو تشـویش خُـمار آخـر شـد

۸ در شـمار ارچـه نـیاورد کسـی حـافظ را
شکــر کــان غـصّهٔ بــی‌حدّ و شـمار آخـر شـد

۱. فُرقت: عربی: فُرقة، اسمی که در موضع مصدر حقیقیِ «افتراق» قرار مـی‌گیرد. (لسان‌العرب) = جدایی و مفارقت؛ ناظم‌الاطباء. مقابل وصل (دهخدا، یادداشت مؤلف)

گذشتن اختر: اختر: ستاره و طالع و فال (لغت فرس) ابوریحان بحثی دارد در اتصال کواکب به یکدیگر و عکس آن یعنی انصراف و بازگشتن آنها از هـمدیگر، و شـاید همین باشد که به گذشتن اختر تعبیر شـده است: «اتـصال پـیوستن است و انـصراف بازگشتن. و این هردو با نگریستن [= نظر در اصطلاح نجوم؛ نک. ح ۲۰۰/۱ ـ م] باشند. و نگرستن ستارگان چون نگرستن بروج است به مقارنه و دو تسدیس و دو تربیع و دو تثلیث و مقابله [...] و چون از آن دو ستاره که یک به دیگر همی نگرند درجات سفلی کمتر باشد از درجات علوی، گویند که سفلی رود سوی اتصال. و نیز همی گویند بر او

همی ریزد. و چون درجات سفلی بیشتر باشد از درجات علوی، گویند که سفلی منصرف است از علوی [...] پیوستن چو دیدار است، و انصراف چو اندرگذشتن است.» (التفهیم ۴۷۵ـ۴۷۶) دُنیسری نیز: «چون دو کوکب به یکدیگر نزدیک شوند و خواهند که به یکدیگر اتصال کنند، و بعد میان ایشان چون نیمهٔ هر دو جِرمشان بود، آن اول اتصال ایشان باشد. و چون به درجه و دقیقه متساوی باشند در تمامیِ اتصال بوند، و تا از نیمهٔ جرم هریک بگذرند، هنوز در قوّه باشد.» آنگاه حالات کواکب را چون تثلیث، تسدیس، مقابله و مقارنه ذکر می‌کند. (نوادرالتبادر ۲۳) قاسم غنی: یعنی آن وقتی که اختر (یعنی ستارهٔ طالع یا ستارهٔ مساعد) از نصف‌النهار یا یکی از درجات منطقةالبروج، مثلاً درجهٔ طالع شخص مفروض، عبور کرده. زیرا در آن وقت است که انسان هر خواهش یا دعایی بکند یا فالی بزنند برآورده می‌شود. خاقانی در رباعی می‌گوید (صفحهٔ ۹۱۶ چاپ تهران):

من دست به شاخ مه‌مثالی زده‌ام　　　دل دادم و پس صلای مالی زده‌ام

او خود نپذیرد دل و مالم، اما　　　اختر بگذشته است و فالی زده‌ام

(یادداشتها ۲۵۸؛ در چاپ سجادی: اختر به گذشتن است فالی زده‌ام؛ ۷۲۷) وحید دستگردی: اختر گذشتن: به معنی سیر موافق، چندین جا در این دیوان دیده می‌شود. وحید این را در حاشیهٔ این بیت نوشته است:

من قرعه‌زنان به آنچنان فال　　　و آختر به گذشتن اندر آن حال

(لیلی و مجنون ۲۵)

وحید در همان‌جا این بیت را نیز نقل کرده است:

بسی فال از سر بازیچه برخاست　　　چو اختر می‌گذشت، آن فال شد راست

(از خسرو و شیرین ۱۴۷) این بیت هم از قصاید نظامی است:

فال می‌زن، مگر اختر به گذشتن باشد

تا خود اختر چه بود، فال به اختر گردد

(گنجینه ۲۰۹، طبع نشر قطره ۳۲۲)

در دهخدا این بیت از شاهنامه نقل شده است:

چو آشفته اختر ز ما درگذشت　　　همه رفته دولت به ما بازگشت

این بیت نشان می‌دهد که گذشتن اختر می‌تواند نیک هم باشد، اگر آن اختر نحس بوده باشد. همچنان که عکس آن را هم در شاهنامه در مورد گذشتن اختر نیک، و در نتیجه بروز عاقبت بد، مشاهده می‌کنیم (در ماجرای کرم هفتواد، از زبان اردشیر، که

سرانجام کرم غول‌آسا را می‌کُشد):

بدانید کامد به سر کار کرم　　　گذشت اختر و روزبازار کرم

(۷، ۱۵۰)

توضیح این‌که این کرم برای صاحبش، هفتواد، نشانهٔ اختر نیک بود و به ثروت دست یافت. همین نیز اثبات کنندهٔ این است که گذشتن اختر می‌تواند سعد یا نحس باشد، هرچند در برخی شواهد «گذشتن» اختر نشانهٔ بخت نیک است، چنان که دیدیم، و نیز این بیت از عماد فقیه:

دل من قرعه به امّید وصالت می‌زد　　　فال او راست نیامد، مگر اختر نگذشت

(دیوان ۲۹)

۲. تنعّم: در اصل به معنای با ناز و نعمت و به فراخی و آسانی زیستن (نک. ح ۱۲۶/۳.) اما تنعم در بیت حاضر قدری متفاوت و به معنای ناز و نعمت و کامیابی همراه با ناز و افاده و تکبّر یا حشمت‌فروشی است، چنان که جمال عبدالرزاق در این بیت همین معنی را در نظر دارد:

جز گل و سوسن نبوید زلف او　　　زنگیی چندین تنعّم می‌کند

(دیوان ۴۵۹)

(یعنی این زنگی نازل‌قدر چنان به خود غرّه شده و غرور او را برداشته که برای بوییدن به چیزی بجز گل و سوسن رخسار یار رضا نمی‌دهد.) در بیتی از خود حافظ هم «تنعم» دقیقاً به همین معنی است:

گل ز حد برد تنعّم، به کرم رخ بنمای

سرو می‌نازد و خوش نیست، خدا را، بخرام

گفتنی است که در هیچ‌یک از دو فرهنگ بزرگ معین و دهخدا ذکری از معنای مذکور نشده است.

تنعّم فرمودن: فعل «فرمودن» به جای «کردن» (که غالباً در موضع احترام به کار می‌رود) در اینجا معنی یا بار طنزی به خود گرفته و بیانگر به اصطلاح کیا و بیای خزان است و تکمیل کنندهٔ آن معنای افاده و تکبر، و از این نظر بسیار بر لطف و قوّت بیت افزوده است. حافظ گاهی از «فرمودن» برای افادهٔ طنز سود جسته است، چنان که پیشتر داشت: رقیب آزارها فرمود و جای آشتی نگذاشت... (۱۶۱/۲) و یا:... فکر معقول بفرما، گل بی‌خار کجاست؟ (۲۷/۸)

۳. به اقبالِ: به نظر این نگارنده از اصطلاحات زبانی است، یعنی از دولتِ سرِ،

به یمنِ یا از برکتِ وجودِ، و نظایر اینها. بنابراین نباید تنها به معنای لغوی یا تحت‌اللفظی «اقبال» (= بخت) بسنده کرد؛ رودکی:

امروز به اقبال تو، ای میر خراسان   هم نعمت و هم روی نکو دارم و سناد

(آثار منظوم ۵۲۸؛ وسناد = بسیار)

«از اقبالِ» هم همان است؛ نظامی، به همان معنای اصطلاحی، ولی در معنای طنز و تهکّم:

دل اگر این مهرهٔ آب و گِل است   خر هم از اقبال تو صاحبدل است

(مخزن ۴۷)

پارسی آن نیز «به بختِ» است، که بارها به همین گونه در سخن فردوسی آمده است، مثل:

که گر من کنم جنگِ جنگی پلنگ   نیارم به بخت تو بر شاه ننگ

(شاهنامه ۳، ۱۸۴)

(برای اطلاع بیشتر، نک. از این نگارنده، «به جاهِ و برخی مترادفهای آن»، گلچرخ، ش ۱۷، آذر ۷۶، ص ۱۹ـ۲۰.)

کُله گوشه: اضافهٔ مقلوب = گوشهٔ کلاه؛ گل را چون شاهان کلهدار خوانده‌اند؛ مجیر بیلقانی:

گل قبا چاک زند هر سحری در غم او   گرچه در حسنْ کلهداری گل معتبر است

(نقل از راحة‌الصدور ۳۲۰)

امیرحسن دهلوی:

بیا، که بر همه خوبانِ شهر شاه تویی   چو غنچه در صف گل صاحب کلاه تویی

(دیوان ۳۶۴)

خود حافظ در یک رباعی (اگر به واقع از او باشد):

نرگس، که کلهدار جهان است، ببین   کو نیز چگونه سر درآورد به زر

(دیوان ۲، ۱۱۰۰)

نَخوت: عربی: نَخْوَة = کبر، عظمت، فخر (صحاح، لسان‌العرب) دارندهٔ آن: مَنْخُوّ (جمهرة) فرهنگهای معتبر مذکور به فتح اول ضبط کرده‌اند، درحالی‌که دهخدا به کسر و فتح، هردو، گفته است، که احتمال می‌دهم صورت مکسور را از حیث تداول در زبان عامّه ذکر کرده باشد: نِخوت و نَخوت: تعظّم، عُجْب، کبر، استکبار، برتنی، برترمنشی، خودپسندی، غرور، پندار (یادداشت مؤلف)

دَی: در رسالهٔ منسوب به خیام: «به زبان پهلوی "دی" دیو باشد. بدان سبب این ماه را دی خوانند که درشت بوَد و زمین از خرّمیها دور مانده بوَد، و آفتاب در جَدْی بود، و اول زمستان باشد.» (نوروزنامه ۷) در اوستا dathuš یا dadhva = آفریننده، دادار و آفریدگار، و غالباً صفت اهورمزدا، از مصدر dā = دادن و آفریدن (معین، حاشیهٔ برهان)

شوکت: ایهام: الف. بزرگی، حشمت و هیبت؛ ب. تیزی، گزندگی، حدّت؛ در قرآن: وَ اِذْ یَعِدُکُمُ اللهُ اِحْدَی ٱلطّائِفَتَیْنِ اَنّها لَکُمْ و تَوَدُّون اَنْ غَیرَ ذاتِ الشَّوکةِ تَکونُ لَکُمْ و یُریدُ اللهُ اَنْ یُحِقَّ الحقَّ بِکَلِماتِهِ و یَقطَعَ دابِرَ الکافِرینَ (انفال ۷) (آنگاه را که خداوند به شما وعده می‌فرمود که پیروزی بر یکی از دو دسته از آنِ شما باشد، و شما دوست می‌داشتید که آن دستهٔ بی‌جنگ‌افزار از آنِ شما گردد، اما خداوند می‌خواست تا حق را با کلمات خویش تحقّق بخشد و ریشهٔ کافران را برکَنَد.) «شوکة» یعنی تیزی و گزندگی و برّایی و مجازاً سلاح. واژهٔ «شَوک» (= خار) که در بیت ایهام به آن هست، به دلیل تیزی چنین نامیده شده است. علامهٔ طباطبایی: شوکة = حدّت و تیزی، استعارهٔ برگرفته از «شوک» به معنی خار است. (المیزان ۹، ۱۹) طبرسی نیز همین مطلب را ذکر کرده: می‌گویند «ما اَشَدَّ شوکةُ فُلانٍ» یعنی چه قدر نیرو و قدرت او زیاد است. شاکَ فی السِّلاح و شائِکُ السلاح و شاکُ السلاح یعنی کسی که در استعمال سلاح دارای قدرت و حِدّت است. (مجمع‌البیان ۱۰، ۱۶۴) این ایهام از مواردی بی‌شمار است که دقتهای فراوان حافظ را در الفاظ می‌رساند.

فصل خزان و آنگاه زمستان، عرصهٔ تاخت و تاز مغرورانهٔ بادهای استخوان‌سوز و حکومت و شوکت سراپا گزند و گزندگی خارهای تیز بر سراسر باغ و بستان است، اما به محض پیدا شدن سر و کلهٔ گل و گوشهٔ کلاه تَرک‌تَرکِ گل (به دلیل گلبرگها) و از دولت سرِ مقدم مبارک او (با توجه به این‌که کلاه معمولاً نخستین چیزی است که از کسی از دور به چشم می‌آید) آن باد بروت و دبدبه و کبکبهٔ خار به پایان آمده است. کلاه‌گوشهٔ گل نماد شوکت و لطافت راستین در برابر حشمت بی‌معنای باد و خار است، ضمن این‌که واژهٔ «باد» خود نیز تداعی کنندهٔ تکبر و فخرفروشی است. در هر حال، بیتی است تصویری و بهره‌ور از ارزش بسیارِ هنری.

۴. معتکف: اسم فاعل از مصدر مزید اعتکاف، که در لغت، مقیم شدن بر چیزی و در جایی و ملازمت آن است (لسان‌العرب) و در اصطلاح، گوشه‌نشینی در مسجد و امثال آن. غزالی اعتکاف در مسجد را از سنتهای رسول‌الله در روزهای روزه‌داری می‌داند: «در مسجد اعتکاف کردن، خاصه در دهۀ بازپسین، که لیلة‌القدر اندر وی

است ـ و رسول (ص) انـدر ایـن ده روز جـامهٔ خـواب [= رخـتخواب و بسـتر ـ م] درنَوَشتی [= جمع یا رها می‌کرد ـ م] و اِزار بـربستی عـبادت را، و وی و اهـل وی از عبادتی نیاسودندی.» (کیمیا ۱، ۱۰) اعتکاف را شروط و الزامـاتی چـند است. (بـرای خلاصه‌ای از آنها، نک. سید جعفر سجادی، فرهنگ مـعارف اسـلامی، و دهـخدا، ذیـل «اعتکاف».) در اشعار عرفانی از معتکف کوی یار، خانهٔ خمّار، خرابات و امثال اینها سخن می‌رود، که مراد از آنها معنای معنوی در حدود توجه به عالم دل، مراقبت آن و مداومت در عشق است؛ اوحدی مراغی:

هـوست، مـعتکف خـانهٔ خـمّارم کـرد　　　عشقت از صومعه و مدرسه بیزارم کرد

(دیوان ۱۴۶)

و اما این‌که امیدْ معتکف یا گوشه‌نشین در پردهٔ غیب باشد پیداست به معنای پنهان شدن آن، و در برابر آن چیرگی روح یأس است و بیرون آمدنش استعارتی از تابش نور امید و پایان شب، که نمادی آشنا از طیف گستردهٔ تمامی تیرگیها، تباهیها، ناراستیها و... است.

۵. در سایهٔ گیسو: ایهام: الف. به برکت یا به لطف یا به یمن زلف یار؛ ب. تیرگی و سواد گیسو، که ایهامهای فراوان با آن ساخته‌اند.

۶. که: به نظر می‌رسد به ضرورت شعری در مکان مناسب قرار نگـرفته. هـنجار معمول آن: باورم نیست... که قصّهٔ غصه در دولت یار آخر شد.

۷. لطف نمودن: واژهٔ «نمودن» در بسیاری از افعال موجود در متون (از جمله شعر حافظ) حالتی دوگانه دارد و هردو معنای نشان دادن (فعل تام) و کردن (فعل معین) از آن قابل برداشت است؛ در حافظ مثلاً:... کرم نـمای و فـرودآ، کـه خـانه خـانهٔ تست (۳۵/۱) یا:... که من به خویش نمودم صد اهتمام و نشد (۱۶۶/۷) اگـرچـه در حـافظ اکثریت قاطع موارد به صورت فعل تام است. پرویز خانلری: معنی اصلی «نمودن» در فارسی نشان دادن، نمایش دادن، اظهار کردن و مانند اینهاست. اما هنگامی با اسم یـا صفتْ فعل مرکب می‌سازد که هیچ‌یک از این معانی به طور صریح از آن اراده نشود. یعنی همکرد نمودن در ترکیب، درست معادل «کردن» است و در همهٔ موارد جانشین آن می‌تواند شد: زاری نمودن = زاری کردن:

اگر پیمان چنین خواهدْت بودن　　　چه باید این همه زاری نـمودن؟

(ویس و رامین ۱۵۸)

بندگی نمودن = بندگی کردن؛ سنایی:

چون مِه از تو نیافرید خدای　　　تو به از خلق بندگیش نمای

(حدیقه ۲۵۴)

سعی نمودن = سعی کردن: «هیچ کس در پروردن وی سعی ننماید.» (کلیله، طبع عبدالعظیم قریب ۶۱) اصرار نمودن = اصرار کردن: «بر خطا اصرار ننماید.» (کلیله ۴۰)

استعمال همکرد «نمودن» به جای «کردن» در آثار دورهٔ اول فارسی دری (یعنی از آغاز تا نخستین سالهای قرن هفتم) کمتر است و سپس چون فعلهای مرکب با «کردن» فراوان می‌شود نویسندگان برای پرهیز از تکرار کلمه، بیشتر همکرد «نمودن» را به جای «کردن» می‌آورند، تا آنجا که در نثر معاصر فارسی، «نمودن» در همهٔ موارد می‌تواند جانشین «کردن» باشد. (تاریخ زبان فارسی ۲، ۱۳۴-۱۳۵)

خُمار: اینجا هم به معنای رایج امروز است، یعنی کسالت و درد عارض بر شخص در نبود باده (یا هر چیز اعتیادآور دیگر). (نک. ح ۲۶/۶.)

دعایی که می‌کند رندانه است، چون وقتی قدح ساقی پر باشد نفعش بیشتر به خود شاعر برمی‌گردد. واژهٔ «تشویش» را هم در مورد خمار، درست و دقیق به کار برده، زیرا اصحاب عادت معمولاً هم اضطراب و نگرانی از خمار و در خمار دارند، و حتی به هنگامِ داشتن هم گاه تشویش از نداشتن دارند، تا چه رسد به محرومیت.

* * *

غنی احتمال می‌دهد غزل مقارن فتح شیراز در سال ۷۴۳ به دست ابواسحق و در اشاره به حکومت دوسالهٔ پر از ستم و تعدی و خونخواری امیر پیرحسین چوپانی سروده شده باشد. (تاریخ عصر حافظ ۴۷) باز این بندهٔ شکّاک خدا می‌پرسد: به کدام دلیل قانع کننده؟ آن زنده‌یاد ظاهراً وقتی قرینه‌ای قوی و مُقنع بر حدس خود در غزل نیافته‌اند می‌فرمایند: دلیل عدم تصریح حافظ، دگرگونیهای سریع احوال این خطّه در این روزگار بوده، و این که هر روز عده‌ای بر این شهر و مردم آن چیرگی می‌یافتند، و همین سبب شده تا شاعر ممدوح را به منزلهٔ معشوق بنگرد و او را به زبان غزل بستاید. (همان‌جا) این نگارنده تا کنون بارها از برخی افراطها در تاریخگرایی در مورد حافظ سخن گفته است، و در اینجا هم سخن را کوتاه و داوری را به خوانندگان این سطور وامی‌گذارد تا ببینند آیا حتی یک قرینه بر این موضوع در شعر می‌یابند؟ و بالاخره آیا مگر پریشانی و تیرگی، و به عکس آن رفع اندوه و دلهره، در حیات حافظ کم اتفاق افتاده که در اینجا بتوان یکسره به سراغ ایام غلبهٔ پیرحسین بر این شهر پیر و بارها بلا

کشیده رفت؟ اگر مراد ایشان «شوکت خار» و استنباط از آن به لشکرکشی و نبرد باشد هم مگر در زمان خواجه کم روی داده و شهر کم دست به دست شده است؟

در هر حال، شعر از شادترین و خوشبینانه‌ترین اشعار اوست، همچنان که ردیف به اصطلاح داد می‌زند که در زمان سرایش غزل، روح خستهٔ شاعر ولو به طور موقت به شادی بی‌کم و کاست دست یافته است.

۱۶۳

۱ ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد
دل رمیدهٔ ما را رفیق و مونس شد

۲ نگار من، که به مکتب نرفت و خط ننوشت
به غمزه مسئله‌آموز صد مدرّس شد

۳ به بوی او، دل بیمار عاشقان، چو صبا
فِدای عارِض نسرین و چشم نرگس شد

۴ به صدر مَصطبه‌ام می‌نشاند اکنون، دوست
گدای شهر، نگه کن، که میر مجلس شد

۵ طرب‌سرای مَحبّت کنون شود معمور
که طاق ابروی یار منش مهندس شد

۶ لب از ترشُّح می پاک کن، ز بهر خدا
که خاطرم به هزاران گنه مُوَسْوِس شد

۷ کرشمهٔ تو شرابی به عارفان پیمود
که علمْ بیخبر افتاد و عقلْ بیحس شد

۸ ز راه میکده، یاران، عنان بگردانید
چرا که حافظ ازین راه رفت و مفلس شد

۹ خیال آب خَضِر بست و جام کیخسرو
به جرعه‌نوشیِ سلطان ابوالفوارس شد

۱۰ چو زر، عزیزْوجود است نظم من، آری
قبول دولتیان کیمیای این مس شد

۱. کمال خجندی، احتمالاً در اقتفای این غزل:

شبی که روی تو ما را چراغ مجلس شد — به سوختنْ دلِ پروانه‌وش مهوّس شد
(دیوان ۱۶۰)

که در آن با تفاخر به خود می‌گوید:

نشد به طرز غزل همعنان ما حافظ — اگرچه در صف رندان ابوالفوارس شد

به گمانم رتبهٔ غزل کمال از همین مقدار آشکار باشد. در این بیت هم به نظر می‌رسد از بیت ۵ حافظ اخذ مضمون کرده باشد:

به نقش ابروی تو نیست در سراچهٔ حسن   که دست صنع در آن طاقها مهندس شد

همچنین با توجه به سائقه و سابقهٔ رقابت و حتی خصومت کمال با حافظ، این‌که او را ابوالفوارس (=شهسوار) در میان رندان خوانده، اگرچه به ظاهر مدح می‌نماید، ولی بعید نیست ذمّ شبیه به مدح باشد و معنای منفی و اولیهٔ «رند» را اراده کرده باشد.

۲. دربارهٔ شخص موضوع بیت، اختلاف نظر بسیار است، و لذا بیت (و کلاً غزل) را باید از شمار اشعار بحث‌انگیز خواجه دانست. این نگارنده در اینجا به این بسنده می‌کند که به گمان او بیت بیش از هر کسی زیبندهٔ پیامبر اسلام (ص) است. گذشته از آن حضرت، تنها کسی که به تعبیری می‌توان گفت بدون رفتن به مکتب و تعلّم و خط نوشتنْ صاحب علم شده حضرت آدم است که اسماء را بی‌واسطه از حضرت حق آموخت. (بقرة ۳۱) هرچند این احتمال بسیار ضعیف می‌نماید. (از آنجا که موضوع، به‌ویژه از حیث ساختار غزل، لازم به بحث و توضیح است، از خوانندگان درخواست می‌کند که حتماً به سخن پایانی بنگرند.)

۳. به بویِ: ایهام: الف. معنای معمول (مرتبط با دو گل خوشبوی) ب. به آرزویِ، در هوایِ (نک. ح ۱/۲.)

بیماری صبا: تعبیری از آرام وزیدن و افتان و خیزان رفتن صبا (نک. ح ۱۲۵/۵.)

نکته‌ای مربوط به فن بیان در بیت این‌که صبا تنها بدین اعتبار که حامل بوی گلها و رایحهٔ یار است، و نیز این‌که آن را مطابق سنّت «بیمار» خوانده‌اند در بیت آمده، نه از آن جهت که فدای نسرین و نرگس و جمال این‌دو می‌شود. به دیگر سخن، فدا شدن فقط مربوط به دل عاشقان است، نه صبا. قدما هم در مورد تشبیه، این نکته را به دقت بیان کرده و از خطا در آن هشدار داده‌اند. (برای نمونه‌هایی از آن، نک. ح ۲۲۴/۵.) در حقیقت بیت را باید چنین خواند و معنی کرد: به بوی او، دلِ چون صبا بیمارِ عاشقانْ فدای...

محتوی یا اندیشهٔ اصلی بیت این است: اگر دل عاشقان یار در ظاهر امر فدایی یا به‌اصطلاح خودمان کشته و مردهٔ رخسار نسرین و دیدهٔ نرگس می‌شود، در حقیقت تنها در هوای «او»ست. آدمی در این جهان کاری نمی‌تواند کرد بجز نگریستن به پدیدارها و دل بستن به زیباییهای آفریدهٔ او، یا همان جستجوی یار در ورای صور اشیا و اعیان. خلاصه: مقصود اوست، نسرین و نرگس بهانه یا افسانه، به گفتهٔ خود خواجه: چون

کاینات جمله به بوی تو زنده‌اند... (۳۵۴/۸)

۴. مِصطَبه: سکّو یا دکّان مانندی که چند ذرع بالاتر از سطح زمین است، برای نشستن؛ در میخانه‌ها غالباً اختصاص به خواصّ باده‌خواران داشته، چنان که این اعزاز در بیت خواجه هم مشهود است. (نک. ح ۶۵/۵.)

میر مجلس: معنای عامّ آن برترین فرد در هر مجلس است، خواه به دلیل سنّ و خواه مقام و غیره. معنای خاص آن در مجلس باده و عشرت است و میر به میزبان یا اداره کننده یا مقسِّم شراب یا به هر حال برترین فرد آن گفته می‌شود. سوابق بسیار در متون ادب دارد؛ سنایی:

میر مجلس چون تو باشی، با جماعت درنگر

خام دردِه پخته را و پخته دردِه خام را

(دیوان ۷۹۵)

در بیت مذکور ظاهراً معنای اداره کنندهٔ مجلس و مقسّم شراب اراده شده است، یعنی کسی که هم مقتضیات مجلس را می‌شناسد و هم وضع و ظرفیت افراد را در باده‌خواری می‌داند.

مولانا «میر مجلس» را چون صفتی برای عشق آورده، که می‌توان آن را به میر مجلس دل یا دلها تعبیر کرد، و گمان می‌کنم شاهد یا اجمل افراد مجلس یا به اصطلاح همان سوگلی را اراده کرده باشد:

ای میر مجلسی که ترا «عشق» نام گشت　　　این چه قیامت است که از سر گرفته‌ای؟

(کلیات ۶، ۲۱۹)

در این بیت او نیز به نظر می‌رسد همان معنی در میان باشد، زیرا سخن از زیبایی است (تیر و کمان: به ترتیب چشم یا مژه و ابرو):

میر مجلس تویی و ما همه در تیر توییم　　　بند آن غمزه و آن تیر و کمانیم همه

(۷، ۱۳۱)

= خواجهٔ مجلس (به معنای بزرگتر یا اداره کنندهٔ مجلس) در اشاره به شمس:

خواجهٔ مجلس تُوی، مجلسیان حاضرند

آبِ چو آتش بیار، ما نه به نان آمدیم

(۴، ۵۵)

= شِحنهٔ مجلس؛ خود حافظ:

خدا را، داد من بستان ازو، ای شحنهٔ مجلس
که می با دیگری خورده‌ست و سر بر من گران دارد

همچنین او «میر مجلس» را یک بار دیگر هم دارد، به معنای زیباترین فرد یا شاهد محفل:

به لا به گفت: شبی میر مجلس تو شوم
شدم به رغبت خویشش کمین غلام و نشد

۵. طربسرا: اضافهٔ مقلوب (= سرای طرب) = طربگاه، طربخانه (۵/ ۱۳۰)
طربسرای محبت: اضافهٔ تشبیهی

معمور: اسم مفعول از مصدر ثلاثی مجرّد عِمارة (در پارسی: عِمارت) = آباد کردن و ساختن، هم‌مادّه با «عُمر» معروف، و در معنی: عمر یا عمر بیشتر دادن به چیزی، چنان که مصدر دیگر آن یعنی عَمارة (به فتح اول) به معنای زیستن و عمر دراز کردن است. (با بهره گیری از لسان‌العرب و منتهی‌الارب) پیش از این نیز داشت:

می رفت خیال تو ز چشم من و می‌گفت: هیهات ازین گوشه که معمور نمانده‌ست

طاق ابرو: واژهٔ «طاق» را در مورد ابرو غالباً همراه با ایهام میان دو معنی (خمیدگی طاق‌گونه + یک ابرو یا به اصطلاح یک لِنگهٔ ابرو = تک، در برابر جفت) آورده‌اند، که در اینجا هم می‌تواند مصداق یابد. و اما وقتی می‌گوید طاق ابروی یار من مهندسِ (= معمارِ، سازندهٔ، و نیز اندازه گیرنده و پیمایندهٔ) طربخانهٔ محبت شده، از سویی از یک نوع قلب و عکس سود جسته، بدین سان که در حالت معمول، این مهندس است که طربسرا (و از جمله طاق آن) را می‌سازد، درحالی‌که اینجا طاق جای مهندس، سازنده و اندازه کننده را گرفته، زیرا می‌خواهد بگوید که این طاق خمیدهٔ ابروی یار است که الگو و اسوه یا میزان برای طرّاحی، معماری و ساختن طربگاه عشق و محبت شده یا این طربگاه از دولت سرِ آن ساخته و آبادان گردیده؛ از سوی دیگر ارتباطی میان طاق ابرو و طرب ایجاد کرده، که به گمان من از دو جهت قابل توجیه است: نخست این‌که ابروی خمیده، عنصری جمالی است و نگریستن به جمالْ خود مقدمه یا موجب پیدایی محبت و طرب و وجد و شادیِ ناشی از آن است. دوم (به طریق ایهام) این‌که طربسرا را معمولاً به صورت بنای مسقّف و با طاق خمیده یا گنبدی (به دلیل پژواک هرچه خوشتر صوت ساز و آواز) بنا می‌کردند و خنیاگران در زیر چنین طاقی به نواختن و خواندن می‌پرداختند. به نظر می‌رسد به همین دلیل باشد که حافظ سخن از مطرب و ترانه در زیر «طاق» سپهر می‌گوید و این طاق را به صورت سقف گنبدیِ

طربسرا تصویر می‌کند:

مباش بی می و مطرب، که زیر طاق سپهر بدین ترانه غم از دل به در توانی کرد

همچنین واژهٔ «طاق» یک مدلول موسیقیایی نیز دارد، که عبارت است از مجموع ربع پرده‌های هر فاصله. (نک. مهدی ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «طاق».) اما مطمئن نیستم و در جایی هم نیافته‌ام که در قدیم به کار رفته باشد، اما اگر در آن زمانها نیز معمول بوده باشد می‌تواند مشمول ایهام باشد.

مطلب دیگر در خصوص تعبیر شاعر از ابروی یار به مهندس، این‌که در اینجا، اگرچه در ظاهر و در تعبیر شاعرانه این ابروست که مهندس خوانده شده، لیکن در حقیقت و در نهایتْ خود یارْ سازنده و بر پای دارندهٔ طربخانهٔ عشق است. اما گاهی هم قضا (که در حکم خود حضرت حق، یا به زبان شاعرانه همان «یار» و دیگر معادلهای آن است) جایگزین او می‌شود؛ صائب (احتمالاً با تأثیرگیری از حافظ):

طاق ابروی ترا تا بست معمار قضا روی من از قبلهٔ اسلام برگردیده است

(نقل از دهخدا۱)

گاه نیز فلک، مهندس خوانده و جایگزین یار یا قضا می‌شود، چنان که حافظ خود می‌گوید:

مهندس فلکی، راه دیرِ شش جهتی چنان ببست که ره نیست زیر دام مغاک

۶. م: می‌توان آن را، هم ضمیر یا شناسهٔ اضافی گرفت (= خاطر من) و هم مفعولی (= خاطر، مرا) بستگی به این دارد که «موسوِس» را چگونه معنی کنیم: اگر آن را «وسوسه شده» یا در معرض وسوسه بگیریم (چنان که این معنی را هم برایش ذکر کرده‌اند، نک. ذیل «موسوس») می‌تواند شناسهٔ اضافی یا ملکی باشد، اما اگر آن را به شیوهٔ معمول و مطابق عرف و مذاق پارسی، اسم فاعل یعنی وسوسه کننده بینگاریم، «م» مفعولی خواهد بود. این بنده همین را مرجّح می‌داند.

موسوِس: در اصل عربی، وَسوَسَة و وَسواس عبارت است از صوت آهستهٔ وزش باد؛ وَسواس (اسم) = صوت شیرین و دلپذیر؛ وسوسة و وِسواس (فعل) = حدیث یا خواهش نفس، می‌گویند: وَسْوَسَتْ الیهِ نفْسُهُ [نفس او وی را برانگیخت ـ م] وَسواس = شیطان و هرآنچه آدمی را وسوسه کند، چنان که حق فرموده است: فَوَسْوَسَ لَهُمَا ٱلشَّیطانُ. نیز وسوسه به معنای سخن آهسته به هنگام اختلاط نیز هست. رجلٌ مُوسْوِس = آن‌که وسوسه بر او غلبه یافته است. (لسان‌العرب) موسوِس در عبارت اخیر، به رغم ظاهر آن، که اسم فاعل است، در حقیقتْ معنای مفعولی یعنی وسوسه

شده دارد (چنان که در ذیل «م» و در توجیه حالت دستوری آن بدان اشاره شد).

اما مفهوم بیت: هزاران گناه پیداست مبالغه است، اما آنگاه که قطرات بادهٔ لعل‌فام، که به هنگام نوشیدن بر روی لبان گلبرگ‌گونهٔ یار همچون شبنم می‌چکد و تلألؤ می‌کند، می‌توان انتظار داشت که دل و درون شاعر او را به چند گناه (به صورت مجموعه‌ای مرکب و مرتبط با هم) برانگیزد، که می‌توان از آن به خارخار تعبیر کرد و یا از آنجا که شاعر ما به هر حال دغدغهٔ شرع و اوامر و نواهی آن را هم دارد، آن را نوعی تنش یا خلجان درونی نام نهاد. گناهها از این جمله‌اند: نظر کردن و نظربازی یا به اصطلاح عوام چشم‌چرانی با کسی که به هر حال نامحرم انگاشته می‌شود، به‌ویژه که لب، تحت شرایطی، عضوی شهوی به شمار می‌آید؛ نیز از دید زاهدانه، نگریستن به جمال اساساً گناه نام می‌گیرد؛ هوس باده نوشیدن، خصوصاً برگرفتن همان چکّه‌ها از لب، یعنی بوسه هم بر این مجموعه افزوده می‌شود. حتی به نظر می‌رسد شاعر به برخی واقعات محتمل بعد از آن هم نظر داشته است. (البته توجه داریم که جملگی اینها تعابیر شاعرانه‌ای است که ظاهراً معنای اروتیک دارد، اما در عوالم عرفانی برای هریک از اینها هم تعابیر مجرّد و عارفانه قایل شده‌اند، خواه درست و خواه نادرست، و المعنی فی قلب الشاعر.) اما بیت از دو جنبه بسیار قوی است: یکی از بُعد جمالی و جمالشناختی، که شاعر آمیزهٔ یاد شده را به حسی‌ترین، عینی‌ترین و شناخته‌ترین شکل ممکن تصویر و تجسیم کرده است؛ و دیگر طنزی که از این مجموعه پدید می‌آید، بدین گونه که شاعر در اوج همان تنش و کشاکش درونی‌اش خود را موجودی ناتوان و بی‌دفاع در برابر چندین وسوسهٔ مهاجم می‌یابد، و به جای این‌که خود بر نفس خویش فایق آید یا باری کوششی در این جهت بکند، از یار به عجز و الحاح می‌خواهد تا با ستردن قطرات باده از لب خویش مددی به شاعر برساند، مبادا بنیان زهد و صلاح او فروریزد. در هر حال، باز طنزی است در دایرهٔ زاهد و تزهّد. بعید هم نیست که «هزاران گنه» را خود از دیدگاه زاهدان و اصحاب تشنیع گفته باشد.

۷. کرشمه: نک. ح ۲/۴.

پیمودن: در مورد شراب، پیاپی ریختن آن در پیمانه یا ساغر و نوشیدن آن است، و پیمودن «به» یا «بر» کسی یعنی پیاپی پر کردن پیمانه و دادن یا خوراندن به اوست. (نک. ح ۴/۵.)

افتادن: هم معنای فعل معین (= شدن، گشتن) دارد، و هم فعل تام (= افتادن بر زمین، فروافتادن).

پیداست از شمار مضامین بی‌شمار ترجیح جمال و عشق و مستی بر عقل و علم است. علم و عقل در اینجا حالت آدموار (تشخیص) یافته‌اند تا توصیف عجز و تسلیم آنها به صورتی عینی و محسوس ممکن شود.

سخن از یک تجربه یا حال عرفانی خاص است و شاعر از نوعی مستی عشق حرف می‌زند که در آن نه علم کار می‌کند و نه عقل. اما در مورد تجربهٔ عرفانی از نوع انفسی (مثل حال اتحاد یا وحدت، فنا و غیره) بحث کرده‌اند در اینکه: آیا در این گونه تجربه، آگاهی حسی یکسره از میان می‌رود یا در نهایت چیزی از آن باقی می‌ماند؟ به عبارت دیگر: آیا آگاهی محض یعنی خالی از هر گونه محتوای حسّی و تجربی وجود دارد یا نه؟ برخی متفکران منکر این امرند. مثلاً پروفسور جی. بی. پرات pratt معتقد است: هرچند عارفانْ مطمئن باشند که در تجربهٔ انفسی‌شان آگاهی از حسّیّات ندارند، در این مورد اشتباه می‌کنند. او در مورد شور و هیجان (مثل وجد و غیره) نیز تردید دارد که اصولاً شور و هیجانی بدون حدّاقلی از حسیات وجود داشته باشد. اما و. ت. استیس نظر پرات و حاصل آزمایشهایی را که مشعر بر باقی ماندن مقداری از محتوای حسی در هر تجربهٔ انفسی است به نقد می‌کشد و نتیجه می‌گیرد که هیچ یک از این استدلالها و آزمایشها قادر به نفی و ایجاد خدشه در اظهارات عارفانْ مبنی بر رفع آگاهی حسی در حین چنان حالی نخواهد بود. (برای مشروح بحث، نک. استیس، عرفان و فلسفه ۱۳۰ـ۱۳۴.)

عارفان: قزوینی: عاشقان؛ دو نسخه (قدیمترینها) «عارفان» دارند. (نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۵۸۰) اگرچه هرکدام در حدّ خود مناسب است.

۸. با بیانی طنزگونه می‌گوید: ببینید، مایهٔ عبرت پیش چشم شماست؛ من دار و ندار خود را در وجه مَی گذارده و با اتمام آن هم خرقه و دستار رهن آن کرده و اینچنین بی‌چیز شده‌ام. البته توجه داریم که گوینده «جوهریِ مفلس» است (۳۲۹/۵) یعنی گوهر (باده) را خوب می‌شناسد.

بیت در قزوینی در آخر قرار گرفته، و نیساری در ماقبل آخر ضبط کرده؛ هیچ یک هم فرق مهمی با بقیه ندارد.

۹. خیال بستن: نک. ح ۱۱۰/۵.

فاعل بیتْ خود حافظ است، اگرچه مکان بیت در طبعهای مختلف یکسان نیست. در قزوینی این بیت پس از بیت ۴ (به صدر مصطبه‌ام...) آمده، و نیز در برخی دیگر چون نائینی ـ نذیر احمد، نیساری و غیره. در این صورت، فاعل بیت به «گدای شهر،

که میر مجلس شد» (یعنی خود حافظ) برمی‌گردد. اما برخی دیگر مثل عیوضی و سایه ترتیبی چون خانلری دارند، که باز فاعل خود خواجه است، منتها حافظی که «مفلس شد». البته شاید ترتیب اخیر این حسن را داشته باشد که معمولاً «مفلس شدن» است که کسی را به «جرعه‌نوشی» دیگران می‌کشاند، گو این‌که در صورت اول هم ممکن است گفته شود که این گدا که «شایستهٔ انعام افتاده» و «میر مجلس شده» خودش جرعه‌نوش ابوالفوارس است، و به هر حال هریک از دو ترتیب را به نحوی می‌توان موجّه دانست.

آب خضر: =آب حیات، چشمهٔ حیوان، چشمهٔ خضر و... (نک. ح ۴۰/۹.)

جام کیخسرو: برخی آن را نوعی اسطرلاب به صورت نیمکره‌ای شیشه‌ای دانسته‌اند. در هر حال، مهمترین و کهن‌ترین مأخذ آن شاهنامه است. (نک. «جام جم» در: ح ۴۸/۵، و «کیخسرو» در: ح ۱۱۶/۱۰.) این‌که قزوینی به جای آن دارد «جام اسکندر»، با وجود توجیهاتی که بیشتر از سوی شیفتگان طبع قزوینی صورت گرفته، نادرست است، زیرا این کیخسرو (یا صورت مبدل آن یعنی «جم») است که به داشتن جام معروف و متّصف است، نه اسکندر (که همان آیینهٔ سکندر برای او بسنده است). به قول شیخ اشراق: «جام گیتی‌نمای کیخسرو را بود. هرچه خواستی، در آنجا مطالعت کردی و بر کائنات مطّلع می‌گشتی [...] گویند آن را غلافی بود از ادیم بر شکل مخروط ساخته...» (نک. «لغت موران»، مجموعهٔ آثار فارسی ۲۹۸ـ۲۹۹.) ضمن این‌که ضبط قزوینی از نظر نسخ در اقلیت کامل است. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۵۸۰.)

جرعه‌نوشی: = جرعه‌چینی، جرعه‌کشی، جرعه‌خواری و نظایر اینها (نیز نک. «جرعه‌کش» در: ح ۵۳/۸.) جرعه‌نوش، به معنایی که اینجا اراده شده، فردی است مسکین که ته‌جرعهٔ دیگران را سر می‌کشد، و کار او در میخانه یا مجلس عشرتْ همان کار خوشه‌چین در خرمن است.

ابوالفوارس: فارِس =اسب‌سوار و دارای اسب (و نیز تیزبین و بافراست) جمع آن: فوارِس و فُرْسان؛ کسی را هم که صاحبِ نظر و تأمل و فراست در چیزی است «فارِس» به آن می‌نامند. (لسان‌العرب) این همان است که در پارسی، خواه امروز و خواه گذشته، «سوار» (= ماهر، مسلط، چیره) خوانده می‌شود. ابوالفوارس در عربی کُنیه است، و در پارسی برابر با شهسوار، یکسوار، یکسواره، و مانند اینها. لقب شاه شجاع است و مراد از بیت هم اوست. البته در تاریخ چند تن مُکنّی به ابوالفوارس بوده‌اند، از جمله محمد بن چغری‌بیگ بن میکائیل سلجوق، که در عهد الب‌ارسلان حکومت

خراسان داشته و ازرقی هروی درباره‌اش گفته است:

ابوالفوارس خسرو طغانشه، آن ملکی — که آسمان فخار است و آفتاب هنر

(خانلری، دیوان ۲، ۱۱۵۳) شاه شجاع در مکاتبه‌ای با سلطان اویس جلایری، در ضمن قطعه‌ای می‌گوید:

ابوالفوارس دوران منم، شجاع زمان — که نعل مرکب من تاج قیصر است و قباد

(دولتشاه سمرقندی، تذکرةالشعراء ۳۰۰) (دربارهٔ شاه شجاع، نک.ح ۲۷۸/۱.)

۱۰. عزیزوجود: برگرفته از ترکیب تازی «عزیزالوجود»: «بهترین مشکها مشک ختنی باشد [...] کم به دست آید و عزیزالوجود باشد.» (خواجه نصیر، تنسوخ‌نامه ۲۴۸) =کمیاب، تنگیاب

دولتیان: دولتی =برخوردار از بخت و دولت؛ سنایی:

هیچ مرغ آسان سنایی را نیافت — دولتی مرغی که این آسان تُراست

(دیوان ۸۱۱)

خاقانی:

یافتن وصال تو، کارِ نه چون منی بود

دولتیی دگر طلب، کو به وصال تو رسد

(دیوان ۵۸۱)

مس: «دو نوع است: یکی صافی است و روشن سرخ، که با زردی زند. و بهترین انواع نُحاس آن است که سرخ است و نرم. و نوعی دیگر سرخِ سیاهرنگ سخت. این نوع نیک نیست [...] و مس سوخته در مرهمها و خضاب به کار دارند و در صنعت میناکاری و کاشیگری و نقوش خواتیم.» (تنسوخ‌نامه ۲۱۵)

خواجه به تأثیر نظر کیمیااثرِ برخورداران از سعادت و اقبال بر شعر خویش (که با فروتنی آن را «مس» کم‌ارزش می‌خواند) اشاره دارد، نظر قبولی که آن را به چیزی ارجمند چون زر بدل کرده است. واژهٔ «دولتی»، چنان که در بیتهای یاد شده دیدیم، در اصل معنایی است معنوی و مجرّد، اما در بیت متن به قرینهٔ سلطانِ ممدوح می‌تواند بخت و توفیق دنیوی دولتمردان باشد.

❊ ❊ ❊

پیشتر اشاره به اختلاف آرا دربارهٔ شخص مورد نظر در شعر کردم. نمونه‌ای از آنها بحث عبدالعلی دستغیب است، که رأی آنان را که غزل را حاوی مدح شاه شجاع

می‌دانند نادرست می‌خواند، از جمله زرین‌کوب، از کوچهٔ رندان ۱۲۳؛ مسکوب، در کوی دوست ۱۸۰؛ اهور، کلک خیال‌انگیز حافظ ۱، ۸۶؛ محمد جعفر محجوب، مقالاتی دربارهٔ حافظ ۱۸۲؛ همایونفرخ، حافظ خراباتی. دستغیب بر آن است که اصل همهٔ اینها به غنی (تاریخ عصر حافظ ۴۷) بازمی‌گردد. آنگاه به نقل قول از منابعی می‌پردازد که به تحصیل و تعلّم شاه شجاع از کودکی در محضر و مکتب علمای عصر (یعنی خلاف مفاد ب ۲) اِشعار دارند. (حافظ‌شناخت ۱، ۳۰۶) عدّه‌ای هم آن را در نعت رسول اکرم دانسته‌اند. (نک. همان ۲، ۶۶۵ـ۶۶۷.) البته دستغیب دربارهٔ قول اخیر نظری به صراحت ابراز نمی‌دارد. این نگارنده نمی‌داند آیا این سکوت ایشان علامت رضاست یا خیر. در این‌که شاه شجاع مردی ادیب یا دست‌کم ادبدان در پارسی و تازی بوده و این مرتبه از چیرگی نیازمند تعلیم‌گیری، آن هم از خردسالی است تردیدی نیست (یا بنده ندارد). بنابراین برای بیت ۲ راهی جز این نمی‌ماند که انسانی اُمّی و مکتب‌نرفته اراده شود که خود مسأله‌آموزِ نه «صد مدرس» بلکه مدرّسان بی‌شمار بوده است، به‌ویژه اگر این بیت را با بیت نخست، یعنی ستاره‌ای درخشان که «رفیق و مونس» دلها گردیده است، همبر بگذاریم، که به گمان من تنها زیبندهٔ حضرت پیامبر است. اما به نظر این بنده، اصل مشکل حافظ‌پژوهانی که تنها از یکی از دو شق، یعنی حضرت پیامبر یا شاه شجاع، جانبداری کرده‌اند (و من تاکنون جز این یکسویگی را به یاد ندارم) همین است که خواسته یا کوشیده‌اند تا ممدوح را فقط یکی از این‌دو بدانند و به او منحصر کنند؛ کاری نادرست و موجب جرِّ بحث‌های بی‌نتیجه. و اما برای نتیجه‌ای که می‌خواهم بگیرم نخست بگویم که: پیشتر به اقتضای بحث دربارهٔ سمبولیسم حافظ احتمال داده‌ام که او در چند شعر به صاحب شرع به صورتی نمادین یا کنایی، و به هر حال پوشیده، اشاره کرده باشد. (نک. شرح غزل ۵۹: آن سیه‌چرده که...، سخن پایانی.) اما اصل و عمدهٔ مشکل همان است که اشاره شد، یعنی عدم توجه به این‌که حافظ چند شعر با بیش از یک ممدوح دارد، و ساختار ویژهٔ شعر پارسی هم هیچ رادع و مانعی را برای این کار برای هیچ شاعری از جمله او ایجاد نمی‌کند. (مرادم بیشتر غزل است، و نه اشعاری در قوالبی چون قصیده و قطعه، که برخی به‌طبع شامل مدح یا یادکرد نیکِ بیش از یک، و گاه تا چند تن، می‌شوند.) به نمونه‌ها اشاره خواهم کرد، اما عجالتاً و حتماً باید به نمونه‌ای از اظهارنظرهای عجیب دربارهٔ غزل حاضر بپردازم که همچون موارد مشابه، تنها و تنها زادهٔ پافشاری بر معرفی یک تن به عنوان ممدوح غزل است. مرحوم حسینعلی هروی ابتدا این را که شاه شجاع به مکتب نرفته

و خط ننوشته رد می‌کند (چیزی که به بداهه مردود است) و آنگاه با تردید و ابهام و بر سبیل احتیاط می‌نویسد: «شاه شجاع را هم با اندک مسامحه‌ای باید مشمول چنین مدح و تحسینی دانست، یعنی به مکتب نرفتن او را کم به مکتب رفتن و کم نوشتن به حساب آورد.» (شرح غزلهای حافظ ۲، ۷۰۲) که البته نقیض حکم اول ایشان یا کاهنده از اعتبار آن نیز هست، و به هر حال نشان می‌دهد که گاهی تنگی قافیه چه بر سر نظرها و نظریه‌های هموطنان ما می‌آورد، و با چه تکلّفی هم این حکم را کرده‌اند. از سوی دیگر، خرّمشاهی به این بسنده می‌کند که غزل «در مدح شاه شجاع است». (حافظنامه ۱، ۴۶۰) که درست است، اگرچه نیمی از حقیقت است، زیرا دربارهٔ نیم دیگر (بیت: نگار من که...) چیزی نگفته‌اند، امّا چنانچه آن را هم از مقولهٔ مدح شاه شجاع دانسته باشند به‌طبع و به دلیل پیشگفته نادرست خواهد بود. به هر حال سکوت دربارهٔ این نیمه از مشکل غزل (که شاید زادهٔ احتیاط یا زیرکساری ذاتی ایشان باشد) به گمانم جایز نباشد. در هر حال و به نظر این بنده، غزل از شمار آنهایی است که دو ممدوح متفاوت دارند، برای نمونه: غزل ۱۵۲ (به حسن خلق و وفا...) که هم در مدح وزیر، یعنی قوام‌الدین صاحب‌عیار، است و هم «پادشه کامگار» در بیت آخر. غزل ۱۶۷ (دوش از جناب آصف...) که باز، هم وزیر مدح شده و هم پادشاه (ب ۸ و ۹، از «فیضی ز شاه درخواه» تا آخر). با غزل حاضر، تا آنجا که به یاد دارم، عجالتاً سه مورد غزلِ دوممدوحی داریم. در جای خود (از جمله در بحث از غزل مدحی و مدح‌آمیز) گفته‌ام که غزل پارسی (که خود زادهٔ قصاید است) به ناگزیر و به‌طبع، برخی عادات قصیده‌سرایی را هم به ارث برده، از جمله همین که گاهی ممدوحان می‌توانند متعدد یا باری بیش از یک نفر باشند. مثلاً از معاصران حافظ، سلمان در یک قصیده از نعت رسول اکرم (ص) آغاز می‌کند و آنگاه به مدح سلطان اویس می‌پردازد (درست مثل غزل حاضر حافظ):

روز ظهور مظهر سرّ دو عالم است — روز ولادت خلف صدق آدم است...

آن خاتم رسل، که جهان در نگین اوست — بر سینه سنگ بست، چرا؟ زان که خاتم است

و پس از چند بیت دیگر در مدح حضرت به اویس می‌رسد:

جمشید عهد، شیخ اویس، آن کسی که او — مستغنی از معاونت جام و خاتم است

(دیوان ۴۳۴_۴۳۷)

به هر حال همین نمونه‌ها هم کافی است تا نشان دهد که حافظ سرودن غزل دوممدوحی را روا و خالی از مشکل تلقی می‌کرده است. پس دیگر چه جای اصرار

در انحصار این غزل به این یا آن شق، درحالی‌که مطابق نظر و معیار شخص حافظ هردو با هم جمع‌پذیرند؟ و چه محل جدال و اطالهٔ کلام؟ همچنین این عادت همیشگی حافظ را تاکنون باید به خوبی شناخته باشیم که او اساساً از به کارگیری هر چیزی که در عالم شعر شدنی باشد (حتی گاه در مواردی که افراد سختگیرتر روا نمی‌شمارند) و از جمله در هرآنچه مربوط به ساختار مورد علاقه و نحوهٔ تشکّلِ مورد پسند او در زمینهٔ غزل است، ابا و امتناعی ندارد، حتی اگر خارق عادت و اجماع دیگر شعرا یا اصحاب بلاغت باشد.

و اما در مورد قوافی این غزل، می‌توان گفت نوعاً از واژه‌هایی تشکیل یافته که محدودند، چنان که اگر از چند مورد تجاوز شود به واژه‌های غالباً گوشخراش یا متکلف (مثل «مهوّس» کمال خجندی) می‌کشد، اگرچه شاید «موسوِس» حافظ هم خلاف عادتی باشد برای شاعری که بیش از دیگر غزلسرایان در باب کاربرد قوافی گوشنواز یا باری بی‌خلل وسواس داشته است.

۱۶۴

۱ یاری اندر کس نمی‌بینیم، یاران را چه شد؟
دوستی کَی آخِر آمد؟ دوستداران را چه شد؟
۲ آب حیوان تیره‌گون شد، خضر فرّخ‌پی کجاست؟
گل بگشت از رنگ خود، باد بهاران را چه شد؟
۳ کس نمی‌گوید که: یاری داشت حقّ دوستی
حق‌شناسان را چه حال افتاد؟ یاران را چه شد؟
۴ شهرِ یاران بود و خاک مهربانان این دیار
مهربانی کی سر آمد؟ شهریاران را چه شد؟
۵ لعلی از کان مروّت برنیامد سالهاست
تابش خورشید و سعی باد و باران را چه شد؟
۶ گوی توفیق و کَرامت در میان افگنده‌اند
کس به میدان درنمی‌آید، سواران را چه شد؟
۷ صد هَزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخاست
عندلیبان را چه پیش آمد؟ هَزاران را چه شد؟
۸ زهره سازی خوش نمی‌سازد، مگر عودش بسوخت؟
کس ندارد ذوق مستی، میگساران را چه شد؟
۹ حافظ، اسرار الهی کس نمی‌داند، خموش
از که می‌پرسی که: دور روزگاران را چه شد؟

۲. مصداق مثل معروف نیز هست: هرچه بگندد نمکش می‌زنند... الخ؛ آب حیات هم می‌آید تا روح زندگی و سرزندگی و پاکی به همه‌چیز ببخشد، حال آن‌که خود به کدورت و ناپاکی افتاده است. و اما در باب خضر، در وجه تسمیه‌اش (از «خُضرة» = سبزی و خرّمی) گفته‌اند که به هرجا که پا می‌گذارَد یا نماز می‌گزارَد زمین سبز و خرّم می‌شود. در اینجا هم ممکن است نظری به این معنی بوده باشد. (دربارهٔ او و آب حیوان، نک. ح ۴۰/۹.)
گشتن از رنگ: از رنگ و رو افتادن یا پلاسیده شدن و دست کم روی به پژمردگی

نهادن در مورد گل سرخ؛ در این حال، باد بهاری می‌تواند با دَم زندگی‌بخش خویش حیاتی دوباره در آن بدمد و سرزنده و شادابش کند. تأثیر باد بهاری، به‌ویژه صبا، در شکوفاندن گل و گیاه شناختهٔ همگان است، مثل:

ای صبا، امشبم مدد فرمای　　　که سحرگه شکفتنم هوس است

رنگ: در بسیاری موارد، دو معنای لَون و حالت را با هم و همزمان افاده می‌کند، همچنان که معادلهای عربی آن (لون و صبغه) نیز چنین‌اند. (نک. ح ۴/۶.)

گل بگشت از رنگ خود: قزوینی: خون چکید از شاخ گل؛ به همین سان سایه؛ اما نیساری مثل خانلری است، درحالی‌که مطابق نسخه‌بدل‌هایی که داده‌اند قدیمترین نسخهٔ موجود (یجـ) با قزوینی مطابقت دارد، اگرچه بیشتر نسخ قدیمیِ بعدی مثل خانلری‌اند. با توجه به وضع و ترتیب نسخ، احتمال می‌رود تغییر از سوی خود شاعر بوده باشد.

و اما مطابق ضبط قزوینی: خون گل سرخ پیداست تعبیری از سرخی خون‌رنگ آن است. نظامی خون گل را در تعبیری لطیف به خون بی‌نمازی یا مَحیض مانند کرده که ابر بهاران آن را غسل داده است؛ در تحمید:

روی زر از صورت خواری بشست　　　حیض گل از ابر بهاری بشست
(مخزن ۶)

حال اگر فرضاً در بیت حافظ به جای «باد» آمده بود «ابر»، امکان ارادهٔ چنین معنایی وجود داشت، اما این نگارنده تاکنون چنین ضبطی را در هیچ نسخه‌ای نیافته است. بنابراین می‌توان خون چکیدن را تعبیر به چیزی چون خونین‌دلیِ گل سرخ یا اشک خونین آن در غیاب باد روحبخش بهاری کرد، هرچند باد بهار چیزی بجز بهانه یا ظاهر امر نیست، زیرا وقتی در این شعرْ زمین و زمان و مجموعهٔ هستی در نظر شاعر رنگ و روال زوال و افول گرفته، گل نیز همچون یکی از آحاد جهان، واکنشی به صورت خون گریستن از خود بروز داده، هرچند در حقیقت این خون از دل و چشم گوینده فروچکیده است. تعبیر «خون گل» در اشعار بسیار آمده است؛ ترجیح می‌دهم مثالی لطیف از کلیم (گرچه متأخّر است) بیاورم:

از دستبرد حسن تو بر لشکر بهار　　　یک نیزه خون گل ز سرِ ارغوان گذشت
(دیوان ۱۲۳)

۴. شهر یاران ـ شهریاران: این جناس مرکب پیشینه‌ای کهن دارد؛ فردوسی:

به هر هفت کشور توی شهریار　　　ز هر بد تو باشی به هر شهر یار
(شاهنامه ۵، ۱۰)

عنصری:

ز شهر یار تو بس مدح شهر یار جهان		مخواه خوبتر از مدح شهر یار، نگـار

(دیوان ۹۲)

مولانا:

یا رب اگر رسیدمی شهر خود و بدیدمی

رحمت شهر یار من، وان همه شهر یار من

(کلیات ۴، ۱۲۹)

۵. لعل: نک. ح ۳/۷.

تابش خورشید و...: خواجه نصیر توسی، در بیان علت متحجّر شدن جواهر معدنی و نقش خورشید و آب: «چون حرارت مائی [= آبی ـ م] مستولی شود بر اجرام ارضی که با مائی آمیخته باشد و مخمّر شده که آن را گِل خوانند، حرارت طبیعی مثل حرارت شعاع آفتاب یا حرارتی غیر طبیعی چون مجاورت جام گرم، یا حرارتی صناعی چنان که گِل را در آتش نهند، و آتش متواتر می‌افروزند تا در آن گل رطوبت نماند و یبوست بر وی غالب گردد، سفال گردد. و چون تأثیر حرارت به افراط باشد رطوبت را نَشْف [= جذب ـ م] کند تا صُلب گردد و مانند سنگ شود [...] اکثر از جواهر، هم بدین ترتیب متحجّر گردند.» (تنسوخ‌نامه ۲۰ـ ۲۱) باور کهن دیگری بوده است که خورشیدْ سنگ را لعل و عقیق می‌گرداند، و یاقوت نیز بر اثر تابش آفتاب به وجود می‌آید. محمد عوفی در لباب‌الالباب گوید: «و نظر اصحاب دولت را آن اثر است که آفتاب را، چنان که آفتابْ سنگ بی‌رنگْ لعل و یاقوت می‌گرداند، اثر نظر ارباب اقبالْ سنگ نهاد خاملان را لعل قبول کاملان می‌کند.» ص ۲۲۶ (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۲۵۷ـ ۲۵۸) حافظ چند بار از تأثیر خورشید در ساختن زر و دیگر احجار سخن گفته است. (برای مثال، نک ۲۰۷/۴، ۲۲۱/۷، و ۳۷۸/۴، که در مورد اخیر «کوکب رخشان» به جای خورشید آمده است.)

سعی: به معنای دویدن بدون شدّت هم هست، و شاید بتوان در مورد «باد» به ایهام میان کوشش و معنای اخیر قایل شد. (در باب همین معنی، نک. ح ۸۲/۷.)

۶. از نظر بیانی، یادآور نظامی است:

گوی قبولی ز ازل ساختند		در صف میدانِ دل انداختند

آدم نوزخمه درآمد به پیش		تا برد آن گوی به چوگان خویش

... تا آخر

(مخزن ۲۸)

سواران: توجه داریم که سخن از توفیق و کرامت است، و پیداست در این حال سواران عرصهٔ فضیلت اراده شده، و نه جنگاوری بدان سان که در متون حماسی می‌بینیم؛ همچنان که در حدود عصر حافظ، «هنر» هم از معنای اولیهٔ آن، یعنی دلیری، مردانگی و رزمجویی، به فضیلت و کرامت تغییر یافته است. (نک. ح ۳۴/۱۰.)

۷. هزاران: جناس تام: اوّلی جمع عدد هزار، و دومی جمع هزاردستان یا هزارآوا (= بلبل) است. گاهی هم هردو در یک مورد ادغام و به صورت ایهام ظاهر می‌شود، چنان که می‌گوید:

بهار عمر خواه، ای دل، وگرنی این چمن هر سال
چو نسرین صد گل آرد بار و چون بلبل هزار آرد

(نیز نک. ح ۱۱۱/۵، یعنی بیت اخیر.)

۸. زهره: در شعر خواجه بیشتر همراه با طرب، ترانه، غزلسرایی، رقص، آواز و سازهایی چون رباب، عود یا بربط، چنگ، ارغنون، رود و نیز شادی، مستی و زیبایی («شادی زهره‌جبینان خور و نازک‌بدنان») آمده است. «دلیل کند بر نشاط و شادی و طرب و پاکیزگی و بر زنان و خادمان و کودکان و رقاصان و مجلسهای شراب و رود و سرود و نواها و بویهای خوش و جامه‌های نیکو و یاقوت و مروارید و زمرّد و لعل و بیجاده و پیرایه‌ها آنچه از نقره و زر کرده باشند [...] و خمرخواره [...] و از مرغانْ بلبل و هزاردستان و طوطی و قمری و...» «و صورتش صورت زنی بود پاکیزه و خوبروی.» (نوادرالتّبادر ۵۷-۵۸، به تلخیص) «دختران زهره‌نظر را دید بریمین و یسار تخت.» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۶۸) (نیز نک. ح ۴/۸.)

ساز ساختن: دو معنی دارد: الف. نواختن یا آغاز نواختن ساز کردن؛ ب. کوک کردن ساز، چنان که این هردو به صورت ایهام در این بیت او آمده است:

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت واهنگ بازگشت ز راه حجاز کرد؟

(در مورد کوک، نک. ح ۴۰۵/۸.)

مگر: اگرچه می‌توان آن را قید ظن و تردید (= شاید) گرفت و به تبع آن می‌توان جمله را به لحن غیر پرسشی نیز خواند، امّا به قرینهٔ لخت دوم (سؤالی) مرجّح است «مگر» را قید پرسش بگیریم و سؤالی بخوانیم.

عود: ایهام: الف. ساز (= بربط) سازی است بس قدیمی، با دستهٔ کوتاه و کاسهٔ بزرگ، که رویهٔ آن را معمولاً با نقوش زیبای کنده در چوب (مشبّک کاری) می‌آرایند. سیمهایش بیشتر از جنس نایلون است (مثل سازهایی چون گیتار اسپانیول). در

موسیقی ممالک شرق معمول است، اگرچه اغلب اصل آن را ایران می‌دانند. مهدی ستایشگر: در متون فارسی از سدهٔ سوم هجری به دلیل نفوذ بسیار زبان عربی، واژهٔ عربی «عود» جای «بربط» را گرفته است. (واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل «بربط») (در همین باره، نک. «بربط» در: ح ۱۳۲/۵.) ب. چوبی خوشبوی، که بوی آن با سوزاندنش بلند می‌شود. (در این باره، نک. ح ۸۴/۲.) در این بیت تازی نیز به هردو معنی (اگرچه به شکل جناس تام) آمده است، از علی بن حسن باخرزی (صاحب قصیدهٔ «دمیة‌القصر»):

یا صاحبَ العُودَینِ لا تَهْمِلْهُما حَرِّقْ لَنا عوداً و حَرِّک عودا

که قاضی حمیدالدین بلخی آن را پس از نقل، چنین به نظم پارسی برگردانده است:

ای آن‌که عود داری در جَیب و در کنار یک عود را بسوز و دگر عود را بساز

(مقامات حمیدی ۱۹۴)

(البته بیت اخیر در دهخدا هم نقل ولی به صحاح‌الفرس ارجاع شده، اما در این فرهنگ پارسی در ذیل واژهٔ «ساز» به عنوان شاهد ذکر شده است.) همچنین خود حافظ هم آن را در این بیت به هردو معنی (اگرچه این بار به صورت جناس تام) به کار برده است:

چنگ بنواز و بساز، ار نبود عود، منال

آتشم عشق، و دلم عود، و تنم مجمر گیر

اما در این بیت آن را به صورت ایهام به هردو معنی (مثل بیت متن) آورده است:

آن را که بوی عنبر زلف تو آرزوست چون عود گو بر آتش سوزان بسوز و ساز

(ساز = بساز، دلالت بر آلت موسیقی دارد.)

لخت دوم، یادکردی است از شادخواری‌های سپری شده، چیزی که ذهن شاعر را می‌آزارد (قطع نظر از این‌که آن را به خود او منتسب بکنیم یا نکنیم یا او را ذی‌سهم و ذی‌نفع در آن بدانیم یا ندانیم). به هر حال، سراغ گرفتن از میگساران و میگساریِ گذشته، به نظر می‌رسد در شعر او به صورت نمادی درآمده از هرگونه راحت و رفاه و خوب‌گذرانی (و نه لزوماً خوشگذرانی) در ایام گذشته. او حتی در رثای فرزندش (غ ۵۵) از ساقی می‌خواهد تا از باده به جان او راحت و آرامشی برساند:

ز دور باده به جان راحتی رسان، ساقی که رنج خاطرم از جور دور گردون است

به گمان این نگارنده، بسی مضحک یا حتی تنگ‌نظرانه یا حافظ‌نشناسانه خواهد بود اگر فکر کنیم او در اینجا باده‌ای عادی خواسته تا بلکه اندکی به او آرامش ببخشد و

درد را از جانش دور کند (اگرچه در این خاصیت بادهٔ انگوری هم تردیدی نیست). موضوع ورای این حرفهاست. «باده» در ذهن و ضمیر شاعر با تصوّر همان راحت و سکون و آسودگی درآمیخته که در زمان حیات فرزند داشته است و اکنون در پی احیا و اعادهٔ آن است. درست به همین سان در مرثیهٔ ابواسحق (غ ۲۰۳) در اوج احساس خسران و فقدان، سراغ خرابات را می‌گیرد، اما جز یک خُم دلخون پای‌بسته چیزی نمی‌یابد: دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم... اینها همگی حاوی حس نوستالژی شاعر نسبت به ایام آسودگی گذشته‌اند. مورد بسیار گویای دیگر در شعری است مربوط به روزگار دردناک دوری از زادبوم (غ ۹۹) که در اینجا هم، درست مثل بیت متن، بانگ میگساران به یادش می‌آید در برابر تمامی دردهای چنین وضعی:

کامم از تلخی غم چون زهر گشت　　　بانگ نوش شادخواران یاد باد

۹. قدمای ما حکمت را از این نظرگاه که آدمی در کدام بخش می‌تواند وارد شود و در کدام‌یک نمی‌تواند ورود کند به: الحکمةُ المنطوقُ بِها، و الحکمةُ المسکوتُ عَنها تقسیم می‌کردند: اوّلی را علم شریعت و طریقت می‌خواندند که امکان سخن گفتن یا قال و قیل کردن در آن هست، و دومی را اسرار حقیقی می‌دانستند که کسی را از علمای رسوم و عامّه از آن آگاهی نداده‌اند، زیرا اگر از آن آگاهی می‌داشتند ایشان را زیان می‌داشت یا هلاک می‌کرد. (تعریفات جرجانی ۸۲، به نقل از زرین‌کوب، از کوچهٔ رندان ۱۳۵ م و ۲۴۳ ح) آنچه خواجه خود را امر به سکوت در آن می‌کند امور مغیبات است. روش حافظ و همگنان در رویارویی با پرسشهای بی‌پاسخ همواره همین است، چنان که بارها در موارد همانند این به‌ویژه در پایان اشعار می‌توان دید، چون:

مکن، حافظ، از جور گردون شکایت　　　چه دانی تو، ای بنده، کار خدایی؟

باز در ضمن شعری، هم دربارهٔ روزگاری چنین آشفته و طوفانی، می‌خوانیم:

ببین در آینهٔ جام، نقشبندی غیب　　　که کس به یاد ندارد چنین عجب زَمَنی

* * *

غنی این غزل را هم در عداد اشعاری آورده که به قول خودش «به قرائن مؤکّده» راجع به ابواسحق و زوال حکومت اوست. البته آن مرحوم اینجا هم هیچ قرینه‌ای از آن قرائن به دست نمی‌دهد. (تاریخ عصر حافظ ۱۳۶) اما به گمان این نگارنده، خواجه عصارهٔ تمامی تبدّلات و تصاریف عصر خود را در این شعر ریخته، و نه فقط فاجعهٔ قتل شاه شیخ (که در زمان جوانی حافظ روی داده است). بنابراین، و به احتمال، غزل

مربوط به سنین آخر عمر شاعر است، چنان که این قتل را نیز باید جزئی از همهٔ رویدادهای دردناکی به شمار آورد که روح حسّاس و طبع ملول او تا اواخر عمر شاهد توالی و تعاقب آنها بوده است. بعید نیست عبارت «شهریاران را چه شد» از جملهٔ قرائن مورد نظر غنی برای انتساب شعر به زمان قتل ابواسحق بوده باشد، حال آن‌که به نظر می‌آید شعر در زمانی سروده شده که جملگی شهریاران بزرگ ایام حیات حافظ (بجز شاهان منفوری چون امیر مبارز) از میان رفته‌اند و شاعر سراغ آنها را در ذهن خویش گرفته است و شاه شیخ و شاه شجاع هم جزئی از آنها بوده‌اند. تصور می‌کنم این شعر هم در شمار اشعار آخرین دورهٔ زندگی اوست، یعنی زمانی که زوال شهریاران یاد شده از سویی و تسخیر شیراز به دست تیمور در یورش نخستین او به این خطّه از سوی دیگر، و دیگر رویدادهای ناگوار، همه و همه در روح پیر، خسته و آزردهٔ حافظ با هم تجمّع کرده و او را به گفتن این مجموعهٔ درد و اندوه برانگیخته‌اند. ببینید، حافظ شعر دردناک (از مراثی پرسوز و غیر آنها) کم ندارد، اما به راستی کدام شعر او را بجز این سراغ دارید که این همه درد و پرسش و خسران را با هم و یکجا در بر داشته باشد و هر بیت یا مصراع آن بیانگر دردی یا زوال ارزشی جداگانه از نظر شاعر بوده باشد؟ از همین روی است که حدس زده‌ام این شعر (حتی در صورتی که بخشی از آن را هم به مبالغات مرسوم شعر منتسب بداریم) باید از آن شمار باشد که شاعری زیسته در روزگاری بس طوفانی و بلاخیز در اواخر زندگی و با نگاهی به پشت سر و جمع‌بندیی کلّی و سراسری از تمامی ماجراهای دردناکی که شاهد بوده و پیامدهای ناخوش آنها می‌تواند سروده باشد. در هر حال، این شعر (به ظاهر غزل) چیزی را بجز آمیزه‌ای از رنج و بلا، غم غربت نسبت به روزگارانی دورتر، زوال یا حدّاقل افول روح مردی و مبارزه، سکوت مرگبار مستولی بر محیط، و ملال مطلق شاعر نشان نمی‌دهد.

پس از این نظر اجمالی، نظری دقیقتر به ساختار شعر می‌اندازیم: شاعر پرسان و سرگشته و شعر جستجویی است از سوی او، چه در محیط محسوس یا دیدرس وی، و چه سؤالهای نهفته در زوایای نامحسوس ذهن او. همچنین امور و احوال بازگو شده یا مربوط به طبیعت به معنای وسیع آن است (گل، باغ، مرغان، باد، باران، خورشید و زهره) یا محیط انسانی (دوستان و دوستی، شهریاران، سواران میدان فضل و کرم، میگساران و غیره) و شاعر همهٔ اینها را در مجموعه‌ای به‌هم‌پیوسته نگریسته است. در یک غزل دیگر، که احتمالاً مربوط به همین حدود زمانی است (غ ۴۶۸: دو یار نازک و

از بادهٔ کهن دو منی...) هرچند از «سموم گذر کرده بر طرف بوستان» و این‌که «مزاج دهر تبه شد درین بلا» سخن می‌گوید، لیکَن ظاهراً در آنجا هنوز کسی هست که با او به گوشهٔ چمنی پناه ببرد تا محادثه کنند، و می‌گوید: «من این مقام به دنیا و آخرت ندهم»، در شعر حاضر خبری از اینها نیست، بلکه شعر فریاد درد و عجز فردی است تنها در برابر پرسشهای بی‌پاسخ. در هردو شعر، راه بر فکر و تدبیر انسان بسته است؛ در آنجا به زبانی شاعرانه از دیدن نقش غیب در «آینهٔ جام» سخن می‌گوید (۴۶۸/۵) اگرچه در آخر «فکر حکیمی و رای برهمنی» شفادهندهٔ آن تباهی دانسته می‌شود، امّا در اینجا کلّ قضایا به صراحت تمام از مقولهٔ اسرار غیبی تلقی می‌گردد. بنابراین و در مجموع، چنین به نظر می‌آید که آلام و ابتلائات در غزل حاضر حتی از آن یکی هم شدیدتر است، هرچند بر ما معلوم نیست که آیا این پس از آن سروده شده است یا نه. همچنین در شعر حاضر ظاهراً شاعرْ دل و دماغ طنزگویی نیز نداشته یا به هر حال در چنین شعری جایی برای طنز نبوده است.

غزل، گذشته از صنایع و ظرایف شعری (که آنها هم نه از نوع کمیاب و دشواریاب‌اند) بسیار شفاف و برای خوانندهٔ میانه‌حال قابل درک است، و در عین حال بی‌اندازه فصیح. کمترین نشانی هم از اندیشه‌های حکمی یا ایده‌های صوفیانه به معنای دقیق یا اخص در آن نیست، چرا؟ پاسخ می‌تواند این باشد که انگیزهٔ شاعر در سرایش آن بیش از هر چیزْ ثبت احوال جامعه و خطهٔ خویش در یک برههٔ شگفت‌انگیز آشفتگی و نابهنجاری بوده است. حافظ، چنان که دانستهٔ همگان است، شعر حاوی نقد احوال افراد یا اقشار و گروهها یا محیط فراوان دارد، اما بر روی هم گمان نمی‌کنم هیچ یک بدین اندازه دارای خصلت آینه گونی از نظر ثبت آنچه بر کلیت جامعه و محیط او رفته است باشد. غزلی است کاملاً یکدست، بر محوری و با هدفی واحد از آغاز تا پایان. ردیف پرسشی هم، در ضمن ایفای نقشی بنیادین در این وحدتبخشی، به شاعر امکان داده که تا آنجا که بایسته و بسنده بداند از مهمترین و ناگوارترین مسایل و مصایب عصر، از مقتضیِ مفقود و مانع موجود، بگوید و بپرسد، خصوصاً از آنچه بیش از هر چیز فاجعه‌ای روحی و اخلاقی است. به تبع همین محتوی، تمامی فعلهای به کار رفته، یا در لفظ یا در معنی و یا هردو، منفی است، و اگر هم منفی نباشد باز گویای سپری شدن این یا آن ارزش دلخواه شاعر است. به راستی شاعر چه کار دیگری در جهت خلق یکی از تاریخی‌ترین اشعار خویش («تاریخی» به اوسع معنای کلمه) باید می‌کرد که نکرده است؟

۱۶۵

۱ حافظ خلوت‌نشین، دوش به میخانه شد
از سرِ پیمان برفت، با سرِ پیمانه شد
۲ شاهد عهد شباب، آمده بودش به خواب
باز به پیرانه‌سر، عاشق و دیوانه شد
۳ صوفی مجنون که دی، جام و قدح می‌شکست
زود به یک جرعه می، عاقل و فرزانه شد
۴ مغبچه‌ای می‌گذشت، راهزن دین و دل
در پیِ آن آشنا، از همه بیگانه شد
۵ آتش رخسار گل، خرمن بلبل بسوخت
چهرهٔ خندان شمع، آفت پروانه شد
۶ گریهٔ شام و سحر، شکر که ضایع نگشت
قطرهٔ باران ما، گوهر یکدانه شد
۷ نرگس ساقی بخواند، آیت افسونگری
حلقهٔ اوراد ما، مجلس افسانه شد
۸ منزل حافظ کنون، بارگَه پادشاست
دل سوی دلدار رفت، جان برِ جانانه شد

۱. سنایی، در رها کردن زهد و نشستن در میخانه:

ای ساقی، می بیار پیوست　　کان یار عزیز توبه بشکست
برخاست ز جای زهد و دعوی　　در میکده با نگار بنشست
(دیوان ۸۲۳)

بیت حافظ هم در مسیر همین سنت شعر عرفانی است، و بعید نیست ناظر به این شعر نیز بوده باشد. خلوت‌نشین: هم برای زاهد آمده و هم عارف. در این شعر سعدی به معنای زاهد و تارک دنیاست:

چو هر ساعت از تو به جایی رود دل　　به تنهایی اندر، صفایی نبینی
ورت جاه و مال است و زرع و تجارت　　چو دل با خدای است، خلوت‌نشینی
(گلستان ۹۷)

همچنان که وقتی حافظ می‌گوید:

از فریب نرگس مخمور و لعل می پرست
حافظ خلوت‌نشین را در شراب انداختی

دقیقاً به همین معنی است، اما آنگاه که می‌گوید:

درونها تیره شد، باشد که از غیب　　چراغی برکند خلوت‌نشینی

پیداست بیشتر به عارف صافی‌دل می‌خورد تا زاهد (که در نظر حافظ خود درونی تیره دارد). به هر حال، خلوت‌نشینِ در مطلع، هیچ معنایی بجز زاهد گوشه‌نشین ندارد، و به فرض هم که آن را به معنای صوفی بگیریم مسلماً از سنخ صوفیان زاهدسیرت یا دست کم متمایل به زهد خواهد بود. (در بحث از صوفی به قدر کافی از این سنخ سخن رفته است. ج ۱، زیر عنوان «دلق آلودهٔ صوفی» از جمله ۲۲۲ ـ ۲۲۳) گفتنی است که «خلوتی» و «اهل خلوت» هم گاه به این و گاه به آن معنی به کار می‌رود.

از پیمان به پیمانه: تعبیر مبتنی بر دو عنصر «پیمان» و «پیمانه» در اشعار فراوان آمده، به‌ویژه که این دو واژه از نظر بدیع، جناس زاید یا مذیّل می‌سازد، اما برای درک معنی باید به بافت سخن و چگونگی کاررفت «پیمان» نگریست، زیرا این واژه دارای دو معنای عکس یکدیگر است. مثلاً در بیت حافظ (و کلاً در بافت مشابه آن) به معنای پیمان زهد و ورع، و تقریباً معادل توبه است، و شکستن آن هم در حکم توبه شکستن. سلمان، در بیتی بسیار نزدیک به آنِ حافظ (که ممکن است یکی از دیگری اقتباس کرده باشد) «پیمان» را به معنای زاهدانهٔ آن به کار برده است:

صوفی ز سر پیمان، شد با سر پیمانه
رخت و بنه از مسجد، آورد به میخانه
(دیوان ۲۷۳)

در هر صورت، بیت سلمان گویی بیت خواجه را شرح یا معنی می‌کند.

اما پیمان به معنای خلاف این، یعنی عهد و میثاق عشق و محبت، نیز می‌آید، پیمانی که به باور عرفا به میثاق الست بازمی‌گردد. برای نمونه، احمد غزالی در رباعی زیر «پیمان را به شرط پیمانه» می‌طلبد، و بافت سخن هم نشان می‌دهد که این پیمان و پیمانه هردو از یک جنس و سنخ‌اند (و نه چون بیتهای حافظ و سلمان در مقابل یکدیگر):

گر زلف تو سلسله‌ست، دیوانه منم　　ور عشق تو آتش است، پروانه منم
پیمان ترا به شرط پیمانه منم　　با عشق تو خویش و از تو بیگانه منم
(سوانح 66)

خواجوی کرمانی نیز به معنای اخیر:

کنون ورع نتوان بست صورت از خواجو که باز بر سر پیمانه رفت و پیمان بست

(دیوان ۱۸۸)

گر نه چون پروانه سوزی، شمع را روشن چه بینی؟

ور نه زین پیمانه نوشی، شرط و پیمان را چه دانی؟

(همان ۴۹۸)

تا خرقه به خون دل پیمانه نشویی با پیر مغان بر سر پیمان نتوان بود

(همان ۶۷۱)

حافظ در بیت زیر آن را به معنای پیمان زهد و صلاح (مثل بیت متن) آورده است:

مطلب طاعت و پیمان و صلاح از منِ مست که به پیمانه‌کشی شهره شدم روز الست

با سرِ چیزی شدن: = به سرِ چیزی رفتن: «عقال عقل بگسلد و با سرِ خوی کودکی شود.» (مرزبان‌نامه ۱، ۵۳) «با سرِ رضا آمد.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی ۲۰۲) استعمال «با» به جای «به» به‌ویژه در سده‌های ۳ تا ۵ بسیار رایج بوده است. این دو تحولی از یکدیگرند و چنان نیست که «با» تنها به الزام وزن جایگزین «به» شده باشد، چنان که شاهدهای نثری اگر بیش از نظم نباشد کمتر نیست. نیز: «رسیدن او با سرِ مملکت خویش» (همان ۲۲۵) حافظ هم خود چندین بار دارد، مثل: با سرِ حیرت (۱۶۸/۲) با یاد آمد (۱۶۹/۱).

۲. شاهد عهد شباب: این زیباروی زمان جوانی شاعر که به خواب او آمده (و یا در حالتی خواب‌گونه یا خلسه‌مانند بر او جلوه‌گر شده) معلوم نیست آیا فردی مشخص، مرئی یا عینی است و یا از شمار مفاهیم ذهنی (چنان که در بسیاری از اشعار چنین است) و یا خاطره‌ای دور از کل ایام خوش جوانی. در اشعار عارفان، اگرچه شاهد، بنا به اقتضای شعر، به صورت موجودی عینی و انسانی تصویر می‌شود، لیکن غالباً نوعی زیبایی مجرّد یا ذهنی و از مقولهٔ ارواح و عقول از آن مستفاد می‌شود، درست مثل ساقی، مطرب و... کما این‌که گاه از شاهد با صفاتی چون غیبی، ازلی یا اعظم یاد می‌گردد، که گاه مراد از آن خود حضرت حق یا دست کم موجودی آسمانی، در هر حال با منتهای جمال و لطافت، است. این را از آن روی می‌گویم که حافظ عین این ترکیب را در جای دیگر نیز به گونه‌ای آورده که بعید است بتوان شخصی مشخص یا متعیّن را از آن استنباط کرد:

از سرِ مستی، دگر با شاهد عهد شباب رجعتی می‌خواستم، اما طلاق افتاده بود

خواجه این را در ضمن شعری می‌گوید که نخست از یک دو جام مست کنندهٔ سحری یا صبوحی سخن گفته و دیگر ابیات شعر هم مفاهیمی عرفانی را بازمی‌گوید. نیز توجه داشته باشیم که شاعر در شعر مذکور، بازگشت به ایام شباب و لقای مجدد این شاهد را ناممکن توصیف کرده است، و این می‌تواند تأییدی بر این حدس نگارنده باشد که در بیت متن نیز این زیباروی از شمار معانی و مجرّدات است.

۳. این صوفی مجنون، به گمان این بنده، وصفی است از خود شاعر و راه و رسم او پیش از مواجهه با وضع جدید و حالتی که تجلّی یا خاطرهٔ شاهدی از روزگار جوانی و شادی و زیبادوستی شاعر در او زنده کرده. به دیگر سخن، این صوفی (مسلماً زاهدسیرت) همان «حافظ خلوت‌نشین» آغازین است و این «یک جرعه می» هم همان «پیمانه». این می (گذشته از تعریضهای معمول و معتاد خواجه به صوفی از جهت باده‌خواری) در حقیقت همان جلوهٔ جادوییِ جمال شاهدی است که دل و جان شاعر را در جوانی از خود لبریز می‌کرده، و اکنون هم در پیری او را باز به عشقی جنون‌آمیز کشانده. «عاقل و فرزانه» هم می‌تواند حاوی ایهام باشد، ایهامی هم از طریق طنز به عقل در برابر جنون، و هم به صورت جِدّ از این روی که از نظر شاعر، خِرد و فرزانگی راستین همان است که در عشق و سرمستی و جمال‌دوستی هست. (از آنجا که توجیه این نظر جز با نظری به ساختار معناییِ شعر ممکن نیست، بنگرید به سخن پایانی.)

مجنون: چنین است نیساری در دفتر دگرسانیها، سایه و برخی طبعهای دیگر. پژمان، قزوینی و همانندان: مجلس؛ دستغیب همین را می‌پسندد، چون به نظر ایشان تعریض و استهزای موجود در «مجلس» با «مجنون» از بین می‌رود. چرا؟ آیا «مجنون» عاری از طنز است؟ آیا کاسه و کوزهٔ میخواران را شکستن از صوفی مجنون یا باری متظاهر به جنون برمی‌آید یا صوفی موقّر یا موقرنمای مجلس؟ وانگهی، آیا در حافظ اصلاً «صوفی مجلس» جز در اینجا، و آن هم جز در ضبط برخی دستنگاشته‌های نه چندان کهن، دیده‌اید؟ ایشان ادامه می‌دهند: به یاد ندارم که حافظ صوفی را مجنون نامیده باشد. عاشق و عارف و شاعر دیوانه‌اند یا می‌شوند ولی صوفیِ آمده در اشعار حافظ بعید است که چنین شود. (حافظ‌شناخت ۲، ۸۲۳) این هم از نوع جانبداریها از این یا آن ضبط، بدون التفات به وضع نسخ است و طرح امور از نظرگاه ذوق و پسند شخصی (که سراسر عرصهٔ حافظ‌پژوهیِ این سامان را فرا گرفته است). چه اشکالی دارد که شاعر، در میان آن همه اوصاف و اسنادهای گوناگون به صوفی، یک بار هم که شده، آن

هم به دلیلی کاملاً موجّه، او را «مجنون» (= بی خرد) بخواند؟ جنون در اینجا مسلماً منفی است، و نه از نوع جنون عاشقانه یا عارفانه. صفتی است برای گروهی از صوفیان که کمتر ممکن است فرقی میان آنان و زاهدان یافت، بلکه آنان نیز گاهی درست چون محتسبانِ کف به لب آورده و حرف‌نشنو عمل می‌کرده و ساغر و سبو یا ساز می‌شکسته‌اند. وانگهی، گذشته از سنخ عوامِ این دست صوفیان، متصوفهٔ بزرگی چون پیر هرات (خواجهٔ انصاری) و حجة الاسلامِ نامق (شیخ جام) بدین صفت موصوف و معروف بوده‌اند. بسی از صوفیان حتی استماع صوت برخی سازها را حرام می‌شمرده‌اند. ملخّص و مَخلص کلام، مگر صوفی «مجنون» غرابت و استبعادی دارد؟ آیا همه چیز باید با انگاره‌ها و پسندهای ما (به‌ویژه خویگری‌مان به برخی چاپهای متقدم) انطباق یابد؟

۴. مغبچه: در این باره گفتنیهای نخستینه پیشتر آمده است. (نک. ح ۹/۳.) مغبچه هم در بسیاری از اشعار به صورتی نیست که دارای عینیت یا حِسّانیت یا در هیأت انسانی باشد بلکه از مقولهٔ معانی مجرّد به نظر می‌آید، یعنی مفهومی مثل همان شاهد عهد شباب، یعنی صورتی ذهنی از نوعی زیبایی بی‌نهایت بکر و بدیع، لطیف و باطراوت، یا به اصطلاح اثیری. این هم که شاعر او را «آشنا» می‌خواند، شاید از این روی است که ذهن شاعر با تصور یا خاطرهٔ آن کمابیش خویگر بوده است.

۶. گوهر یکدانه: = دُرِّ یتیم، درّ فارِد، مروارید یکتا، درّ شاهوار؛ مضمون مبتنی است بر این عقیدهٔ عوام در قدیم که مروارید بر اثر قطرات باران و فعل و انفعالی که در آن روی می‌دهد پدید می‌آید، اما دانشمندی بزرگ با فکری علمی، ابوریحان بیرونی، آن را مردود می‌داند. (نک. «درّ» در: ح ۳/۸.) به هر حال چنین مضمونی در اشعار بسیار دیده می‌شود؛ عبدالواسع جبلی:

ور چه آب است قطرهٔ باران　　چون به دریا رسد، گهر گردد

(دیوان ۲، ۶۱۵)

در اینجا گوهر یکدانه به معنای عشقی است که بر اثر اشکهای دایم شاعر بلوغ یافته و به درّی یکتا در دل و درون او بدل شده است.

۷. آیت: ایهام: الف. آیه (به قرینهٔ «وِرد» و در تناسب با آن) ب. مظهر و نهایت چیزی، همچون آیت علم، آیت فراست؛ در اینجا هم نرگسِ (= چشم) ساقی آیهٔ افسون می‌خواند یا خود مظهر یا اسوهٔ افسونگری است. همچنین این‌که چشم کسی چیزی را بخواند، با توجه به یک معنای خواندن یعنی آواز یا سرود خواندن می‌تواند

حس‌آمیزی (آمیزهٔ حس بینایی و شنوایی) نیز باشد. نکتهٔ دیگر این‌که ورد یا دعا بیشتر در طیف زهد و زاهد قرار می‌گیرد، اما شاعر ظاهراً می‌خواهد بگوید: در حلقهٔ اوراد و ادعیهٔ ما یا در عالم زهد ما عنصری و جلوه‌ای جادویی از جمال وارد شد که ماهیت آن را دگرگون کرد و آن را بدل به قصه و سخن پوچ کرد. بدین سان «مجلس افسانه» احتمالاً به معنای محفلی است که در آن چیزی بجز افسانه و حرف و حدیث‌های بی‌حاصل یا اختلاط کردن‌های بی‌معنی جریان ندارد. شق دیگر این است که به عکس، «افسانه» را به معنای مثبت آن (مرتبط با افسون چشم ساقی) بگیریم و بگوییم حلقهٔ زاهدانهٔ ما از پرتو چشم مست ساقی به مجلس افسانه سرودن دربارهٔ افسون این چشم بدل شد. به هر حال، «افسانه» محتمل هردو معنی است، ضمن این‌که در تغییر و تبدّل یاد شده تردیدی نیست.

۸. بارگه: = بارگاه، محل بار، سراپرده، پرده‌سرای، خیمه و چادری بزرگ برای نشستن پادشاه در هنگام بار عام برای رسیدگی به امور مردم و استماع بی‌واسطهٔ شکایات و مظالم آنان؛ اگرچه خارج از وضع لغوی و اصطلاحیِ آن به معنای قصر پادشاهان نیز به کار رفته، و شاید هم حافظ در اینجا همین را خواسته باشد. (دربارهٔ معنای اخیر، نک. دهخدا، ذیل همین واژه؛ نیز برای توضیح بیشتر، نک. «سراپرده» در: ح ۳/ ۱۶۰.)

پادشا: می‌دانیم که در اشعار عارفانه در مواردی بی‌شمارْ خداوند را «پادشاه» و نظایر آن خوانده‌اند، و حافظ نیز چند بار چنین کرده، چنان که دلدار را هم با اوصافی چون «پادشه خوبان» و «پادشاه حُسن» یا خود را مثلاً «شهباز دست پادشه» (۳۳۵/۵) خوانده است. در اینجا هم به نظر می‌رسد معنی اصلی (به‌ویژه با توجه به «جانانه») همین باشد. اما در حافظ نمونه‌های متعدد هست که خواننده میان پادشاه اینجهانی و آنجهانی در گمان می‌افتد (که از آنها در جای خود سخن گفته‌ام.) اکنون نیز اگر کسانی باشند که بخواهند این مورد را هم از آن شمار و مشمول ایهام به پادشاه وقت (مثلاً برای این‌که دل او را هم در این میان به دست آورده باشد) بدانند اختیار با ایشان است.



مسعود فرزاد: «با وجود فصاحت استثنایی این غزل، وحدتی از نظر موضوع در آن نمی‌بینم و آن را مجموعه‌ای از چهار واقعهٔ مختلف می‌یابم: خواب دیدن حافظ معشوقهٔ ایام جوانی خود را ـ گذشتن مغبچه ـ بالیدن معشوق خردسال ـ افسونگری

ساقی [...] ارتباط میان این چهار واقعه برای من روشن نیست.» (حافظ، اصالت و توالی ابیات ۶۷۹) و اما عبدالعلی دستغیب، که در بررسی اشعار تاریخدار حافظ با جستار خود دربارهٔ حافظ تاریخی، این غزل را به عنوان یکصدمین و آخرین غزل برگزیدهٔ خویش همراه با بحثی مفصل در خصوص آن آورده، نخست به جانبداری از «حافظ خلوت‌نشین» (ضبط خانلری و همانندان) در برابر «زاهد خلوت‌نشین» (قزوینی و مشابه‌های آن) با ذکر دلایلی پرداخته (که نظر این بنده نیز همین است، و اقدم نسخ نیز چنین.) همچنین دربارهٔ یکی از آرای فرزاد دربارهٔ غزل می‌نویسد: «برخلاف توضیح فرزاد، حافظ از میخواری توبه نکرده است که آن را بشکند، و خلوت‌نشینی نیز به این معنی نمی‌تواند باشد. توجیه دیگر او، که حافظ دیشب پیمان شکست و به میخانه بازگشت، نیز وجهی ندارد. حافظ با که پیمان بسته بود که باده ننوشد؟ توبهٔ او از این دست است:

کرده‌ام توبه به دست صنمی باده‌فروش   که دگر مَی نخورم بی‌رخ بزم‌آرایی»

(حافظ‌شناخت ۲، کلّ بحث ۸۰۶ـ۸۴۳، نظر اخیر ۸۱۰) این نگارنده، بحث مستوفیٰ را در ابواب مختلفْ بیرون از گنجایی سخن می‌بیند، و بنابراین به حداقل بسنده می‌کند.

آنان که «زاهد» را در مطلع درست دانسته‌اند، شاید به این دلیل بوده که صفت «خلوت‌نشین» را برای حافظ نپسندیده‌اند، حال آن‌که او یک بار دیگر هم خود را چنین خوانده است (که بیت در ضمن توضیح ب ۱ نقل شد.) شاید هم غرابتی در ذکر نام شاعر در مطلع دیده باشند، به‌ویژه که نام او در مقطع هم تکرار شده است. تا آنجا که من به یاد دارم، در غزلیات او تنها در مطلع غزل ۲۸۰ نام او آمده است:

در عهد پادشاه خطابخش جرم‌پوش   حافظ قرابه‌کش شد و مفتی پیاله‌نوش

البته با این فرق که در غزل اخیر نام شاعر در آخر تکرار نگردیده است.

و اما سخن خود را دربارهٔ ساختار شعر از بررسی نظر زنده‌یاد فرزاد می‌آغازم. آیا ایشان، با آن همه پیشینهٔ حافظ‌پژوهی، در خوانش غزل دوچار اشتباه نشده‌اند که آن را مجموعه‌ای نامرتبط از چهار واقعهٔ جدا و نامرتبط دیده‌اند؟ گره کار، یا مشکل برداشت ایشان، آن گونه که من می‌بینم، در «صوفی مجنون» است، یعنی کسی که تا دیروز جام و قدح می‌شکسته (به عبارت دیگر از صوفیان زاهدمنش یا محتسب‌مآب بوده) اما زود (یا مطابق سایه و نیساری: دوش، یا قزوینی: باز) با یک جرعهٔ باده به فرزانگی دست یافته است. حال اگر کسی این صوفی را شخصی غیر از خود شاعر (که

اشاره کردم که اکنون حسب حال از ایام گذشتهٔ خود می‌کند) بداند ارتباط چند بیت نخست کاملاً از هم می‌گسلد، و آنگاه به احتمال قوی مثل فرزاد چهار واقعهٔ غیر قابل جمع و تألیف در غزل خواهد دید، ضمن این‌که ناگزیر است گذشتن مغبچه را از پیش چشمِ همان صوفی بداند و بگوید که این صوفی به دنبال آن مغبچه رفته و چه و چه. اما تکرارَ می‌کنم که صوفی مجنون همان حافظ پیشین است، همچنان که در آغاز نیز خود را خلوت‌نشینی توبه‌کار و از شمار زاهد و صوفی (به معنای منفی این‌دو) خوانده است. قصد شاعر این است که برشی به گذشته‌ای که اکنون از آن بیرون آمده بزند و انتقاد از خود و صوفی را با هم یک‌کاسه کند، مثل موارد فراوانی که چیزی را نخست به خود نسبت می‌دهد و به اصطلاح به در می‌گوید تا... ضمناً هیچ نیازی هم نیست که به جای «مجنون» (مطابق اقدم نسخ) بیاییم و «مجلس» (مثل پژمان و قزوینی، که دستغیب هم از آن جانبداری کرده است) بگذاریم؛ هست؟ آیا شمای خواننده از این گونه خطاب شاعر به خود شگفتی‌زده شده‌اید؟ من در بحث از صوفی در اشعار حافظ گفته‌ام (و نیازی به تکرار ندارد) که او چند بار خود را به دلایل مختلف «صوفی» خوانده یا خود را در شمار صوفیان قرار داده است، ضمن این‌که صوفی، حتی در شعر حافظ صوفی‌ستیز، نیز همه جا مطلقاً بد و منفی نیست (و جز این هم نمی‌سزد). اگر باز هم تردیدی دارید عرض می‌کنم: غزل حاضر از نظر ساختاری (به خلاف تصور آنان که خوانشی چون فرزاد از آن دارند) یک مرکز و محور واحد و مشخّص بیش ندارد و به رغم برخی تنوعهای شکلی، همان موضوعی که در مطلع آمده تا پایان شعر بدون هیچ‌گونه کج و راست رفتنی ادامه می‌یابد، یعنی تحول شاعر از یک زاهد سختگیر با پیمان دیرسالهٔ زهد و ورع یا (فرقی نمی‌کند) یک صوفی قشری و همدست محتسبانِ جام و خم‌شکن به عاشقی مست و دلدادهٔ زیبایی و لبالب از شور و شوق. البته این صوفی پیشین در عین حال از چنان استعدادی در عشق و چنان حساسیتی نسبت به جمال برخوردار بوده که تنها با یک خوابنما شدنِ شاهد زمان عشرت و طربِ جوانی بر او آن سان از خود و از پیمان و صلاح به در می‌آید و خاطره‌ای دور چنان برای او زنده می‌شود که تمامی ابیات بعدی به شرح این دگرگونی بنیادین، اختصاص یافته است. بنابراین، او از همه‌چیز بجز آن شاهد یا مغبچه می‌گسلد؛ چهرهٔ این شاهد و مغبچه چون آتشی است که از گُل در وجود بلبل یا از شمع در جان پروانه افتاده؛ اشکهای یکریز شاعر به صورت مرواریدی یکتا تبلور و تکامل یافته؛ ساقی با چشم افسونگرش هم پیداست همین معشوق یگانه است، یعنی

کسی که «اوراد» زاهدانه هم در برابر جمال او رنگ می‌بازد، و سرانجام هم پیوستن جان به جانان. به راستی کجای این مجموعه را می توان مجزّا و نامرتبط خواند؟ آری، ما تنها با یک خطای به ظاهر کوچک، به زبان حال شاعر در «صوفی مجنون» توجه نمی‌کنیم، این صوفی را موجودی بیرون از شاعر می‌انگاریم، یک شعر کاملاً منسجم با ابیاتی به‌هم‌پیوسته را به صورت چند بیت بریده و گسسته از هم می‌نگریم، و چه بسا قصوری ناکرده را نیز به شاعر نسبت می‌دهیم.

و اما آرای جناب دستغیب هم به گمانم خالی از خرده نباشد. یکی این‌که می‌گویند: حافظ با که پیمان بسته بود که باده ننوشد... الخ. مشکل در اینجا مطلق کردن چیزی است که نه تنها مطلق نیست بلکه مضمونی است خاص که فقط در محل خود اعتبار دارد، یعنی بیتی که آورده‌اند و می‌گوید توبه کرده تا باده را بدون رخ بزم‌آرای معشوق نخورد (یعنی قول شاعر به گناه مضاعف). این در حالی است که حافظ، برخلاف نظر ایشان، بارها از توبه‌ای که پیشتر کرده (و اکنون شکسته) سخن گفته است، مثل:

ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست　　　خندهٔ جام می و زلف گره‌گیر نگار

آیا همهٔ اینها را باید نادیده گرفت و به آن مضمون خاص و موردی استناد کرد و آنگاه هم پرسید: حافظ با چه کسی پیمان بسته که باده نخورد؟ همچنین در شواهدی که برای «پیمان» در توضیح بیت ۱ دادم، دیدید که بعضاً به معنای پیمان زهد و معادل توبه است، یعنی پیمان بستن به رعایت ملزومات زهد و شرع و مؤمنی صالح و سر به راه شدن یا ماندن، و یا توبه کردن از عشق و مستی، یا از پیروی هوای دل، جمال، نظربازی و... (در بعضی از شواهد نیز «پیمان» معنایی درست عکس این داشت.) بنابراین، سخن جناب دستغیب وجهی ندارد، زیرا «پیمان» در آن شواهد به گونه‌ای و در بافتی به کار رفته که نیازی به وجود یک طرف مقابلِ مشخص نیست. لذا در این مورد حق با فرزاد است که «از سر پیمان رفتن» را توبه شکستن معنی کرده است.

۱۶۶

۱ گداخت جان که شود کار دل تمام و نشد
بسوختیم درین آرزوی خام و نشد

۲ فغان، که در طلب گنجنامهٔ مقصود
شدم خرابِ جهانی ز غم تمام و نشد

۳ دریغ و درد، که در جست و جوی گنج حضور
بسی شدم به گدایی برِ کِرام و نشد

۴ به لابه گفت: شبی میر مجلس تو شوم
شدم به رغبت خویشش کمین غلام و نشد

۵ پیام داد که: خواهم نشست با رندان
بشد به رندی و دُردی‌کشیم نام و نشد

۶ دران هوس که به مستی ببوسم آن لب لعل
چه خون که در دلم افتاد همچو جام و نشد

۷ به کوی عشق منه بی‌دلیل راه، قدم
که من به خویش نمودم صد اهتمام و نشد

۸ هزار حیله برانگیخت حافظ از سر مکر
دران هوس که شود آن نگار رام و نشد

۱. تحلیل این نگارنده از غزل بر محور ابراز نومیدی حافظ از وصال یا لقای محبوب، مطابق عرف و آموزه‌های تصوّف، است. (نیز در این باره بنگرید به سخن پایانی.) سخن را با ذکر تلاشهایی دیرساله، سخت و نفسگیر در راه سلوک می‌آغازد و به پایان می‌برد.

عماد فقیه هم گاهی یکچنین نومیدیی را مطرح می‌کند. برای امکان سنجشی کوتاه با حافظ، بیتهایی را از دو غزل عماد با زمینه‌ای مشابه نقل می‌کنم:

دل، که در دور قمر کس به جمال تو نیافت — سالها مهر تو ورزید و وصال تو نیافت
نظری بر همه خوبان دو عالم افگند — عَلِمَ اللّٰه که وجودی به کمال تو نیافت...
نقش هر صورت زیبا که بوَد در امکان — خِردم یافت، ولی نقش مثال تو نیافت

طوطی قدسیِ جان، کز چمن غیب آمد — طعمه‌ای از شکرستان مقال تو نیافت...
در بیابان بلایت، دل بیمار عماد — شربتی از لب چون آب زلال تو نیافت
(دیوان ۶۷)

این زمینه در غزل زیر اندکی پررنگ‌تر است:

دلم از دست برون رفت و به جانان نرسید — عمرم آخر شد و این راه به پایان نرسید...
این همه نفحهٔ ریحان که در آفاق افتاد — هیچ بویی به مشام منِ حیران نرسید
هر سری را که کسی فرض کند، سامانیست — سر ما بود که در عشق به سامان نرسید
(همان ۱۲۶)

دیدیم که ردیف هردو شعر عماد هم مثل حافظ از فعلهای منفی است. اما تفاوتی محسوس میان شعر دو شاعر هست، بدین سان که عماد ظاهراً نمی‌خواسته ضرب و شدتی به بیان موضوع بدهد، و شاید از همین روست که در لابلای ابیات از مضامین معمول عاشقانه در باب جمال و کمال محبوب نیز سود جسته، درحالی‌که حافظ در غزل خود تمرکزی کامل و هدفمند بر موضوع یاد شده دارد و هرگز هم از آن بیرون نرفته است.

اما چرا «آرزوی خام»؟ بی‌گمان هدف هرگونه سلوکی در راه تصوف و عرفانْ وصول به وصال محبوب یا لقای اوست، و بدون آن هرگونه کوششی یا «گداختن جانی» ناقص، ابتر و بی‌نتیجه است، گو این‌که دربارهٔ نوع این وصال و لقا نیز سخن بسیار بوده است. «کار دل» در عالم عرفان وقتی تمام است که بتوان گفت «کار دل و جان به دل و جان رسید» (با بهره گیری از نظامی، مخزن ۱۷) و هر چیزی بجز این یعنی ناکامی بی‌گفتگو. به گمان این بنده، از میان همهٔ مشکلات و موانع این وادی، تنها چیزی که می‌توان از آن به آرزویی خام تعبیر کرد مسأله‌ای حل‌ناشدنی و ورطه‌ای پرناشونده میان عاشق (انسان) و معشوق (خداوند) است، یعنی آنچه پیشتر از آن با عنوان «بینونت» جاودانه میان این دو سو یاد کردیم، همان عدم تجانس انسان مادّی و خاکی با روح مطلق یا جان جهان؛ و همین است که مانع از وصال کامل این‌دو می‌شود، درحالی‌که هر عاشقی به طبع دوست می‌دارد به عین وجود و با تمامت هستی خود در معشوق محو و مستهلک یا فنا شود. به دیگر سخن، مشکلْ عشق باختن با کسی است که «وصال وی از جنس مقدور خلق نه.» (کشف‌المحجوب ۳۰) این مانع عظیم نه تنها در عرفان اسلامی بلکه در عرفان دیگر ملل هم مورد بحث بوده، چنان که از آن چونان مشکلی تراژیک سخن رفته است. و. ت. استیس در عرفان و فلسفه در بخش چهارم، در

ضمن بحث از انواع عقاید دربارهٔ «وحدت وجود» تجزیه و تحلیلی دقیق از آن دارد، و از جمله در باب آن «ورطهٔ پرناشدنی میان خالق و مخلوق» می‌گوید: در عرفان مسیحی، عقاید در این باره یکسان نیست؛ عده‌ای قایل به نسبتی میان طرفین عشق از قبیل اتحاد و سنخیّت کیفی‌اند، حال آن‌که گروهی دیگر [مثل اغلب عرفای ما ـ م] مآلاً به بینونت یا جدایی هویت این‌دو معتقدند و فنای کامل مخلوق در خالق را ناممکن می‌دانند. البته آن دسته که قایل به وحدت و یکسانی کامل این دو سوی‌اند [درست مثل عارفانی چون بایزید و حلاج ما ـ م] در معرض تهمت کفر و زندقه از سوی ارباب کلیسا قرار داشته و بعضاً هم جان در این راه باخته‌اند. (نک. همان ۱۵۷ به بعد.) در هر حال، چه کسی می‌تواند بزرگی و دردناکیِ این مشکل را برای اهل معرفت و عرفان و سوز و گداز و درد و دریغی را که در سخنانشان از همین رهگذر موج می‌زند انکار کند؟ اگر حافظ مثلاً می‌گوید:

ز هجر و وصل تو در حیرتم، چه چاره کنم؟ نه در برابر چشمی، نه غایب از نظری

ریشهٔ مشکل به همین موضوع بازمی‌گردد. آری، به گفتهٔ خود او: میان عاشق و معشوق فرق بسیار است... (۲۳۹/۵) همین است که ناصر بخارایی را به این پرسش گلایه‌آمیز وامی‌دارد:

چون وصل و هجر با تو روا نیست، از چه روی

آوازه در جهان فگنی از وصال خویش؟

(دیوان ۳۱۱)

۲. گنجنامه: برگه‌هایی گاه برساخته، بیشتر با خطوط و نقوش و حروفی عجیب و غریب برای فریفتن و سرکیسه کردن باورمندان به آن؛ البته نوع واقعی هم دارد، و آن عبارت است از ورقه یا رساله‌ای که جای پنهان کردن گنج یا محتوی و مقدار آن را نشان دهد. = قبالهٔ گنج؛ در سیرالملوکِ (یا سیاستنامهٔ) نظام‌الملک می‌خوانیم که یعقوب لیث در دم مرگ «برادر خویش را، عمرولیث را ولیّ عهد کرد و گنجنامه‌ها به وی داد و فرمان یافت.» (طبع هیوبرت دارک ۲۴)

گنجنامهٔ مقصود، در ارتباط با اغراض و غایات طریقت و عرفان است، چنان که «طلب» نیز دارای مدلول عرفانی. در بیت بعد، شاعر با یک اصطلاح دیگرِ تصوف و عرفان (حضور) به این گنجنامه تعیّن می‌بخشد و آن را تعریف می‌کند.

خراب: دربارهٔ معنای مستی مفرط پیشتر توضیح داده شده. (نک. ح ۲/۱.) اما در اینجا چنان معنایی اراده نشده، بلکه معنایی چون خسته، فکار، فرسوده و یا نوعی

ویرانی و نابسامانی درونی از آن برمی‌آید؛ همان چیزی که امروزه به صورت ترکیبی چون «خُرد و خسته» یا «خسته و خراب» یا با صفت «داغان شده» بیان می‌کنند. هروی: معروف به فساد شدم. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۷۰۲) باید پرسید: آیا کسی بر اثر غم و رنج در نظر دیگران معروف به فساد می‌شود؟ این در حالی است که اگر هم فرض کنیم شاعر به تلقی جهان (یا به علاقهٔ مکان و مکین: مردم جهان) نسبت به این وضعیت خویش ناظر بوده، در نهایت باید قبول کنیم که جهانیان او را تنها به صورت فردی درمانده یا به اصطلاح درب و داغان خواهند نگریست، و نه فاسد. معنای ایشان ناشی از عدم التفات به قید «ز غم» است. پرویز اهور: به معنی ویران شدن و کنایه از از دست رفتن (در مقاله‌ای در نقد شرح هروی: «تصویری گاه مخدوش از حافظ»، آدینه، ش ۳۵، خرداد ۱۳۶۸، ص ۱۹.) این معنی، اگرچه بیشتر بر بنای مدلول لغوی «خراب» است، ولی باری بهتر از معنای هروی است.

تمام: ایهام: الف. به تمامی، جملگی (قید برای جهان و جهانیان) ب. تماماً یا به طور کامل (قید برای «خراب»)

۳. حضور: حافظ در چند جا آن را به معنای حضور قلب و توجه و استغراق کاملِ دل در هر چیز از جمله نسبت به محبوب آورده، و نه به معنای عکس آن (که آن نیز در جای خود مصطلح و مستعمل است) یعنی حضور به دنیا و مافیها یا انصراف از محبوب. (نک. ح ۱/۷.) معنی مورد نظر در بیت همان است که مثلاً سعدی می‌گوید (دربارهٔ مردی که سخن گفت تا بدانند که داناست، ولی دانستند که نادان است):

حضورش پریشان شد و کار، زشت　　　سفر کرد و بر طاق مسجد نوشت...

(بوستان ۱۵۵)

گنج حضور، چنان که از کلّ بیت مستفاد می‌شود و از واژهٔ «گنج» (مشبّهٌبهِ حضور) هم بر می‌آید، عبارت است از حاضر بودن و توجه و استغراق کامل به «او» و آنچه مربوط به اوست، یعنی آنچه از راه تهذیب نفس و تصفیهٔ دل حاصل می‌شود.

کِرام: در لغتْ جمع «کریم» است = بزرگان و کِبار. اما به نظر بنده درک زبان حال شاعر و دلیل احساس خسران و خیبت او جز با توجه به بار کنایی و طنزیِ این واژه ممکن نخواهد بود. کِرام کنایتی است از شیوخ بزرگ و پرکبکبه و عنعنهٔ تصوف در عصر شاعر، و این طنز و تسخر هم از آن دست است که حافظ و همگنان او بارها نثار این مدّعیان اعطای گنج حضور به مریدان کرده‌اند. اگر حتی اندک شکی در این معنای «کرام» داشته باشید بد نیست از خود بپرسید: چه کسانی را می‌توان تصور کرد که

معتقدان به دستبوس ایشان می‌شتابند و التماس وصول به حضور قلب از محضرشان (آن هم با حالت دریوزه) دارند؟ آیا جز پیران و مرشدان روزگارْ کسی هست که بتواند گنج یا کیمیای حضور به خواستاران آن ببخشد یا باری دعوی آن داشته باشد؟ آری، حافظ هم سرخوردگی خود را از آن همه رجوع به این کِرام بازگفته است. به فرض هم که شما برخلاف من قایل به معنای طنزی و تهکّمی در «کرام» نباشید باز به گمانم در مورد معنای جدّی آن تردید روا نیست. پیشینهٔ کاربرد این واژه هم گویای همین است، بنگریم: خاقانی «کرام» را چون لقبی برای بزرگان طریقت آورده است: «از فتوح سفر همایون، سیَّما [= خصوصا ـ م] که سیماءِ جُلَساءالله دارد، و خاصّه که خاصّهٔ عُشَقاءالرّحمن شده است [...] میقاتگاه اَکرام و مناجاتگاه کِرام...» (منشآت ۲۹۷) مولانا هم بارها شیوخ و پیران و رهروان راستین را با همین لفظ یاد کرده، از جمله در دفتر سوم مثنوی در «رسیدن خواجه و قومش به دیه و ناشناخته آوردن روستایی ایشان را» چند بار «کرام» را برای شیوخ آورده است، از جمله:

این سزای آنک اندر طمْع خام ترک گوید خدمت خاک کرام
(۳، ۳۷)

قرب حقّ و رزق بر جمله‌ست عام قرب وحی عشق دارند این کرام
(۴۰)

کای خدا، رسوا کن این لاف لئام تا بجنبد سوی ما رحم کرام
(۴۳)

او چو ذوق راستی دید از کرام بی‌تکبّر راستی را شد غلام
(همان جا)

تأکید می‌کنم که «کرام» در بیت متن جز به معنای طنزی و تمسخرآمیز نیست، چه این «کرام» به نظر می‌رسد همانها باشند که او در غزلی دیگر در طعن صوفیان و شیوخ از آنان با صفت «هر سفله» یاد کرده است:

حافظ، آب رخ خود بر درِ هر سفله مریز حاجت آن به که برِ قاضی حاجات بریم
(نک. ح غ ۳۶۶.)

۴. لابه: مکر و فریب (معین) خاقانی:

آن لابه‌های گرم تو [کذا ـم] ز اوّل بسوخت جانم
زیرا که همچو آتش، یکسر همه زبانی
(دیوان ۶۶۷)

«به لابه» هم یعنی با تمسخر و فریب و دست انداختن؛ انوری:

دل و جانم به لابه بستاند   پس به دست فراق بسپارد

(دیوان ۲، ۸۰۳)

عبید:

به لابه گفت که: از حد گذشت جور رقیب   به طنز گفت که: بی‌هیچ شک ز حد بگذشت

(کلیات ۶۵)

میر مجلس: اینجا = زیباترین فرد محفل، شاهد و سوگلی (نک. ح ۱۶۳/۴.)

ش: شناسهٔ اضافی که مقدّم واقع شده است (= کمین غلامش). آن را می‌توان ضمیر مفعولی (= او را) هم گرفت، اگرچه باز «ش» به طریق فک اضافه به «غلام» ملحق خواهد شد.

۵. م: این نیز درست مثل «ش» مذکور است، یعنی هم می‌توان آن را شناسهٔ اضافی (= نامم) دانست، و هم مفعولی، به همان طریق.

در این بیت، شاعر وجهی دیگر را از مشکل وصال مطرح می‌کند، بدین سان که اینجا وفا نکردن معشوق به وعدهٔ خود مایهٔ ناکامی شاعر می‌شود. این‌که پیام می‌دهد که با رندان حشر و نشر خواهد کرد به منزلهٔ این است که اختیار آیین رندی، راهی است برای وصول به وصال او. شاعر می‌گوید: من نیز نه تنها پذیرفتم، بلکه کوشیدم و در عالم رندی نامبردار شدم، اما باز وصال و وعدهٔ یار تحقق نیافت، و این هم یعنی سرخوردگی و ناکامی از یک جهت دیگر. عماد فقیه نیز در غزلی که قدری از آن نقل شد رندان یا رندی را هم مشمول حرمان از وصال قرار می‌دهد:

این بشارت که اسیران جهان آزادند   همه آفاق شنیدند، به رندان نرسید

قزوینی در اینجا این بیت را علاوه دارد:

رواست در بر اگر می‌طپد کبوتر دل   که دید در ره خود تاب و پیچ دام و نشد؟

که مضمونی است صرفاً عاشقانه و به هیچ روی در کل ساختار موضوعیِ شعر و محور کاملاً مشخصِ بیان شده نمی‌گنجد. نیساری هم که بیت را اضافه بر متن دانسته (دفتر دگرسانیها ۱، ۵۸۸) به گمانم، گذشته از اقتضای نسخ، از همین روی بوده است، و حق هم با ایشان.

در هر حال، دل از حیث بیم و اضطراب به کبوتری مانند شده که به خود می‌پیچد و قلبش می‌تپد. ظاهراً و با توجه به سوابق مضمون، «پیچ و تاب دام» تعبیری است از چین و شکن زلف یار، که حافظ و دیگران آن را بارها به دام مانند کرده‌اند. «نشد» هم

فعل تام (=نرفت) است، و بیت مشعر بر این است که این کبوتر، که از دُورْ این پیچ و تاب ظاهراً دلپذیر دام را دیده، بدون پروای عواقب کار به درون دام رفته و اکنون در حال اسارت به خود می تپد. مشکل بیت (هر کس که گفته باشد) این است که هیچ قرینه‌ای برای این‌که آن دام چیست به دست نداده، و من هم با توجه به مضامینی که زلف را دام خوانده‌اند آن را چنین معنی کرده‌ام. بعید هم نیست که مراد از دامْ چیزی چون عشق بوده باشد، و الله اعلم. گفتنی است که خود حافظ معمولاً زلف یا مشابهات آن را در مضامین مشابه ذکر می‌کند، مثلاً: زلف او دام است و خالش دانهٔ آن دام و من... (۶۳/۳) همین خود تقویت کنندهٔ ظنّ الحاقی بودن آن است. نیز ممکن است تحت تأثیر این بیت سعدی گفته شده باشد:

از دست کمان‌مهرهٔ ابروی تو در شهر　　　دل نیست که در بر چو کبوتر نطپیده‌ست
(غ ۶۱)

که چشم و ابروی یار را به تیرکمانی مانند کرده که غالباً بچه‌ها با آن سنگ به قصد کبوتر رها می‌کنند؛ ضمن این‌که این بیت، مشکلی از آن دست ندارد.

۶. مضامین مشابه آن بسیار است؛ کمال اسمعیل:

جانم چو پیاله بر لب آمد به امید　　　باشد که دمی لبش به من بازخورَد
(دیوان ۸۱۳)

سلمان:

به تمنای لب لعل تو گردد بر کف　　　آتشین جانِ رسانیده به لب، جام شراب
(دیوان ۱۸)

هم او:

تا دگر کَی به لبِ جامْ لبت بازخورَد　　　ای بسا خون که زغم در دل ساغر شده است
(همان ۴۳۷)

اساساً جام شراب را خونین‌دل خوانده‌اند، مثل خود خواجه: با دل خونین، لب خندان بیاور همچو جام... (۲۸۱/۵) این بیت حافظ هم به بیت متن نزدیک است:

حافظ، لب لعلش چو مرا جان عزیز است　　　عمری بود آن لحظه که جان را به لب آرم

همچنین در بیت متن، میان لعل و خون به دلیل سرخی، ارتباط برقرار شده است.

و اما محتوای بیت در تداوم ابیات قبلی است و در باب نومیدی از رسیدن به مقصود. شاعر در بیت قبل به رندی، به منزلهٔ وسیله‌ای برای تقرّب به یار، پرداخت، که حاصلی در بر نداشت. اکنون مستی یا سرمستی را هم به آن علاوه می‌کند، اما همچنان بیحاصل.

۷. دَلیل: کَاَمیر = راه و راهنما، اَدِلَّـة جـمع (مـنتهی‌الارب) مـصدر آن: دَلالة و دِلالة (پارسی: دلالت) (نک. «دلالت» در: ح ۱۸۲/۷.) نجم رازی: «مفتون و مغرور و ممکور این راه کسی است که پندارد بادیهٔ بی‌پایان کعبهٔ وصال به سیر قدم بشری، بـی‌دلیل و بدرقه قطع توان کرد.» (مرصاد ۲۲۷) «دلیل راه» را معمولاً به فردی با هـویت انسـانی اطلاق می‌کنند که در راه سلوک، راهنمای رهروان است، یعنی پیر و شـیخ و مـرشد، اگرچه در معنایی وسیعتر، هر چیزی را که بتواند راهبر و هدایتگر شخص باشد نیز گفته‌اند. در حافظ «دلیل راه» به معنای شـخص رهـبر یـا پـیر آمـده، اگـرچـه گـاهی استعاراتی چون طائر قدس، مرغ سلیمان و امثال اینها جایگزین دلیل راه شده است.

به خویش: = خود، خودم، به تنهایی (بدون رهنما و رهبر)

اهتمام نمودن: می‌توان «نمودن» را فعل تامّ (= نشان دادن) گرفت، یـعنی اهـتمام نشان دادن؛ و یا «نمودن» را فعل معین انگاشت و آن را اهتمام کردن (بـه شـیوهٔ رایـج امروز) معنی کرد. (نک. ح ۱۶۲/۷.)

بیت حکایت از این دارد که شاعر در عالم طریقت بدون رهنما و قائد ورود کرده و اگرچه سعی وافر کرده به جایی نرسیده یا دست کم به آنچه بایست واصل نشـده، و اکنون حاصل تجربهٔ خود را با دیگران در میان گذارده است. با توجه به شناختی که از خواجه، راه و رسم او و موضع وی در برابر شیوخ عصر (البته تـا آنـجا کـه از خـود اشعارش برمی‌آید) داریم، می‌توان این بیت را اعترافی صـمیمانه از آنـچه در عـوالم طریقت و سلوک بر او رفته است دانست؛ اگرچه داوری در این ابواب از روی شعر، به‌ویژه غزل، مشکل و محتمل خطر خطاست.

استاد فقید، زرین‌کوب، این بیت (و نیز: من به سر منزل عنقا نه به خود بردم راه... ۳۱۲/۲) را به جذبه و کشش از سوی حضرت حق تفسیر کرده است. (از کوچهٔ رنـدان ۲۰۸) ممکن است در مورد مرغ سلیمان، طایر قدس و نظایر اینها چنین باشد، اما در باب «دلیل راه» با توجه به معنایی که مذکور افتاد تردید دارم که چیزی بجز راهنمایی در هیأت بشری از آن بتوان اراده کرد، اگرچه گمان می‌کنم برداشت ایشـان از کـلیت غزل کمابیش همانند این کمترین بوده است، و از جمله در خصوص بیت ۳ و «گنج حضور» و «کرام». نیز حدس می‌زنم که شاید ایشان کشش الهـی را از آن روی بـرای دلیل راه قایل شده‌اند که از ایجاد تناقض با بارها رفتن به نزد کرام یا شیوخ پیشگیری کنند، و در این‌که چنین تناقضی اصولاً نباید در درون یک شعرِ چندبیتی وجود داشته باشد تردیدی نیست. اما شاید یکی از راههای پرهیز از ناسازگاری مزبور این باشد که،

بدون توسل به مفهومی مجرّد به نام «جذبهٔ الهی» به جای فردی مشخص چون «دلیل راه»، بگوییم مراد شاعر دلیل دلخواه یا پیر آرمانی (خواه واقعی و موجود و خواه درونی و ذهنی چون پیر مغان) بوده و بدین سان چنین رهنمایی را از سنخ آن کرام مدّعی جدا انگاشته است. حافظ به شهادت اشعارش هرگز وجود نوع نیک پیر و رهبر را نفی نکرده و انتقاد او تنها متوجه گونهٔ ناخوب آن بوده است. به عبارت دیگر، ممکن است او در ضمن بیان تجارب شخص خود در سلوک به خوانندهٔ شعر توصیه‌ای از این دست کرده باشد: من از آن روی که رهبری راستین را در میان شیوخ موجود نیافتم به کوشش شخص خود بسنده کردم ولی کامیاب نشدم؛ اما تو بدون یک رهنمای شایسته پای در این راه مگذار. در هر حال، میان آن «کرام» به معنای طنزی و این «دلیل راهِ» جدّی به طبع فرقی فارق هست. بعید نیز نیست که حافظ این بیت را بدین دلیل آورده که مخاطب از مجموع سخنان او در این شعر و ناکامیهایش در این باره به این نتیجهٔ مطلقاً منفی نرسد که هرگز نباید پای در طریقت گذارد یا نمی‌توان «گوی توفیق و کرامت» را از این میدان به در برد. به هر تقدیر، خواجه در مواردی دیگر نیز از لزوم پیروی از دلیل راه و به طور کلّی هرگونه هدایتگر راستین سخن گفته است، مثل این دو بیت از یک غزل (۲۲۴):

به کوی عشق منه بی‌دلیل راه قدم — که گم شد آن‌که درین ره به رهبری نرسید...

خدای را، مددی، ای دلیل راه حرم — که نیست بادیهٔ عشق را کرانه پدید

۸. مکر: کاملاً غلط به نظر می‌رسد. «حیله» را به فرض هم که به معنای چاره بگیریم باز «مکر» توجیه‌پذیر نیست. قزوینی و بیشتر چاپهای دیگر: فکر؛ برخی نیز «مهر» و غیره دارند، ولی «مکر» را جز اینجا در جایی ندیده‌ام. نیساری نیز «فکر» ضبط کرده است.



غزل از آنهایی است که هریک در نوع و موضوع خاص خود در بین همهٔ اشعار حافظ شاخص، متمایز و مثال‌زدنی است. من این شعر را از آن روی منحصر به فرد می‌دانم که نومیدانه‌ترین شعر او از نظر امکان وصل یا وصول به اهداف عرفان به معنای اخصّ کلمه است، و شگفتا که با وجود اهمیت این غزل از نظر محتوای مذکور، یا در شروحِ مبتنی بر منتخب اشعار او ذکری از آن نشده، و یا در شروح کامل اشعار از آن تفاسیر و برداشتهایی کاملاً سطحی و بدون پرداختن به عمق و اصل قضایا

ارائه گردیده است. این در حالی است که اهمیت محتوای غزل اساساً در این است که حاصل تلاشها و پویشهای شاعر را در وادی طریقت در طّی سالها بازمی‌گوید و به اصطلاح داد می‌زند که بر او در روزگار دراز پُرسه و پَرسه در پی وصال و وحدت با محبوب عرفانی چه رفته و دردهای ناشی از عدم وصول به مقصود (که یک به یک آنها را هم در حدود مقدور برای یک غزل برشمرده) تا چه حد در جان خستهٔ او نشسته است. البته او گهگاه در این یا آن شعر از عدم امکان لقای حق در این جهان (برخلاف اعتقاد عده‌ای از عرفا) یاد کرده (برای چند نمونه از آن، نک. ح ۱۹۱/۳.) اما در اینجا سخن از یکی دو بیت در اینجا و آنجا و ضمن دیگر مضامین نیست، بلکه تمامت شعر اختصاص به ذکر سرخوردگیهای شاعری با روح و روحیات خواجه دارد. اشاره کردم که شاعر چند جنبهٔ گوناگون را از کلّ مسألهٔ مذکور برشمرده، از جمله: گدازشهای جان خود در راه اتمام کار دل، این‌که پیران و شیوخ نتوانسته‌اند دست او را در این راه بگیرند، معشوق هم به وعدهٔ وصل یا قرب وفا نکرده، و شاعر هم با همهٔ چاره‌جوییهایش قادر به رام کردن او نشده است، و این یعنی ناکامی از چند جهت. ذکر این مطلب نیز مهم است که البته همهٔ اشعار او از این دست نیست بلکه اشعاری هم دارد که به عکس، سخن از وصول و وصل و وجد می‌گویند، به‌ویژه: دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند... (غ ۱۷۸) و پیداست در بررسی کلّ امور و احوال مربوط به طریقت در اشعار او می‌باید همگی با هم نگریسته و آنگاه در آن حکم شود. همچنین غزلیات دیگری هم دارد که کلیت هرکدام به پرسش دربارهٔ محبوب عرفانی و حتی شکوه از نرسیدن به وصل یا دریافت نکردن پیامی امیدبخش از یار اختصاص دارد، مثل: دیر است که دلدار پیامی نفرستاد... (غ ۱۰۵) بخت از دهان دوست نشانم نمی‌دهد... (غ ۲۲۳) اما هیچ یک، چه از حیث شدّت یا وضوح موضوع و چه از جهت جامعیت بیان و ذکر برخی جوانب و زوایای مسأله و لحن نومیدانه، به پای غزل حاضر نمی‌رسد. دیگر این‌که شاید کسانی آن شعرها را حمل بر مضامین معمول غزل و گلایه‌های همیشگی شاعران از عدم توجه معشوق به خود یا عدم وفای یار به وعدهٔ وصال کنند، اما بعید می‌دانم بتوان چنین حکمی در باب این شعر کرد.

و اما یکی از پرسشهایی که دربارهٔ کلیت مسأله می‌توان کرد و برایش پاسخ جستجو کرد این است که: شاید دربارهٔ شخص حافظ (که نمی‌توان او را عارفی بزرگ یا حتی عارف مطابق تعاریف رایج دانست) سرودن این گونه اشعار جای شگفتی ندارد، ولی آیا ممکن است متصوفه و عرفای بزرگ یا شناخته در اشعارشان از

نومیدی از وصول به وصل یا لقا (که طبعاً در مورد دارندگان ایدئولوژی تصوف با توجه به امید و باور مسلّم آنان به نیل به غایت و مقصد طریقتْ بیش یا کم شگفت‌انگیز است) دم زده باشند؟ پاسخ من مثبت است، و در اشعار عرفا نیز گاه چنین سخنان یا شکوه‌هایی سراغ دارم، اگرچه مشمول ندرت یا استثنا و لابد معلول پاره‌ای احوال و عواطف انسانی به طور کلّی است و باید در همین چهارچوب خاص به بررسی و ارزیابی آنها پرداخت. برای نمونه، عطار در مختارنامه، باب سی و یکم را اساساً زیر عنوان «در آن‌که وصل معشوق به کس نرسد» آورده با تعداد بسیاری رباعی، که یکی از آنها این است:

آنها که ز باغ عشق، گُل می‌رُفتند | از غیرت تو زیر زمین بنهفتند
وانان که ز وصل تو سخن می‌گفتند | با خاک یکی شدند و در خون خفتند

(۱۵۵)

نیز:

در عشق تو دل هزار جان تاوان داد | تن در ستم هاویهٔ هجران داد
چون دید که ره نیست به وصلت هرگز | خون گشت و به صد هزار زاری جان داد

(۱۵۶)

همچنین غزلی دارد که برخی ابیات آن نقل می‌شود:

ای دل، ز جان برآی، که جانان پدید نیست | با درد او بساز، که درمان پدید نیست...
با پاسبان درگه او های و هوی زن | چون طمطراق دولت سلطان پدید نیست...
فانی شو از وجود و امید از عدم ببُر | کان چیز کان همی طلبی، آن پدید نیست

(دیوان ۱۵۳)

اما فرقهای فارقی هم میان سخنان عارفان و غیر آنان هست. مثلاً عطار در غزل اخیر سخن از عدم امکان وصول به ذات حق می‌گوید (با پاسبان درگه او های و هوی زن...) و این همان بینونت و جدایی جاودانی میان انسان و خداست. به عبارت دیگر، عطار سخنی در بیحاصلی طریق تصوف نگفته و تردیدی در صحت و اصالت طریقت ابراز نداشته است. طعن و نقدی هم که او (و هر کس چون او) گهگاه بر برخی شیوخ تصوف دارد، تنها از باب اصلاح و تهذیب این آیین است و لاغیر. در نظر متصوفه‌ای چون او، راه سلوک به هر حال پوییدنی است و به هیچ روی کاری عبث نیست. آیا حافظ و سخنانش را به راستی می‌توان از این شمار دانست؟

و اما مولانا، به یاد ندارم حتی سخنانی از سنخ عطار گفته و در باب امکان وصال

چون و چرا کرده باشد. او را در اشعار شورانگیزش همیشه و به هر حال «در عین وصال» می‌بینیم:

چون تنم را بخورد خاک لحد چون جرعه — بر سر چرخ جهد جان، که نه جسمم، نورم
نیَم آن شاه که از تخت به تابوت روم — «خالدین ابدا» شد رقم منشورم...
اگر آمیخته‌ام، هم ز فرح ممزوجم — وگر آویخته‌ام، هم رسن منصورم...
(کلیات ۴، ۴-۵)

پیداست حافظ عارفی از این جنس و جنم نیست که در هر حال واجد و واصل و در طیب و طرب باشد، بلکه از نظر احوال میان قبض و بسط، از جهت اهداف تصوف و عرفان میان تصدیق و نفی، و در کلّ زندگی در آمد و شد میان حیات متعارف و احوال عارف بوده، و به هر حال شاعری است چون همگنان دوستدار تجربهٔ همه‌چیز و تفتیش هر گوشه‌ای در آفاق فکر و فهم و فرهنگ. بنابراین اگر او را در حالاتی تا بدین حد متغیر و متغایر می‌یابیم امری عجیب یا دور از ذهن نیست، اگرچه این سخن هم لزوماً به معنای بی‌اعتقادی به اغراض و غایات عرفان یا صِرف تفنّن‌طلبی در آن نیست، بلکه او در هر جا که پای اندیشه یا باوری جدّی در میان است نه خود را می‌فریبد و نه مخاطب را، و این خود روش و منش هر هنرمند راستینی است، از فردوسی و نظامی گرفته تا مولانا و سعدی، و از قدیم تا جدید. در موضوع غزل حاضر نیز، خواجه نمی‌توانست مثل برخی صوفیان یا صوفی‌نمایان تواجُد کند و به هنگامی که اینان به «حالت» فرومی‌روند یا فرامی‌نمایند که فرورفته‌اند، او هم برای جا نماندن از قافله دستی به شعبده برآورد یا بر هم بزند، به صعقه (خواه واقعی و خواه قلّابی) درآید یا برون جهد وصیحه بزند که: یافتم! هم از این روی است که در برخی اشعارش از «یافتن» حرف می‌زند و در برخی از نیافتن، مثل همین جا. وانگهی، وقتی حتی برخی از بزرگان تصوف و عرفان در اشعاری که نمونه‌هایش را دادیم گهگاه بدان گونه مأیوسانه از وصال و وحدت سخن می‌گویند، آیا از شاعری چون حافظ می‌توان متوقع بود که همواره یک چیز بگوید و در قبال مکتب مذکور یا منکر دُگم باشد و یا مؤمن صُلب؟

۱ دوش از جَناب آصَف، پیک بِشارت آمد
کز حضرت سلیمان، عشرت اشارت آمد
۲ خاک وجود ما را از آب باده گِل کن
ویران‌سرای دل را گاهِ عِمارت آمد
۳ عیبم بپوش، زنهار، ای خرقهٔ می‌آلود
کان پاک‌دامن اینجا بهر زیارت آمد
۴ این شرح بی‌نهایت، کز حسن یار گفتند
حرفیست از هزاران کاندر عبارت آمد
۵ امروز جای هر کس پیدا شود ز خوبان
کان ماه مجلس‌افروز اندر صِدارت آمد
۶ بر تخت جم، که تاجش معراج آفتاب است
همّت نگر، که موری با این حَقارت آمد
۷ از چشم شوخش، ای دل، ایمان خود نگه دار
کان جادوی کمانکش بر عزم غارت آمد
۸ آلوده‌ای چو حافظ، فیضی ز شاه درخواه
کان عنصر سَماحت بهر طَهارت آمد
۹ دریاست مجلس او، دریاب وقت، دریاب
هان، ای زیان‌کشیده، وقت تِجارت آمد

۱. عشرت: احتمالاً =به عشرت، به حذف حرف اضافه در متمّم (که نظایر فراوان، چه در زبان محاوره و چه زبان ادب، دارد.)
از پیشگاه وزیر (آصف) مژده رسیده که پادشاه (حضرت سلیمان‌جاه) امر یا اجازت به برپایی مجلس عیش و طرب داده است.
۲. عرفا معتقدند که عشق و مستی ودیعتی است که خداوند به هنگام سرشتن خمیر کالبد آدمی در آن نهاده و بدین سان بشر ذاتاً عاشق آفریده شده است؛ سلمان:

در ازل خاک وجود ما به مَی گِل کرده‌اند   منع می خوردن مکن، سلمان، به اکراهم دگر
(دیوان ۱۸۳)

(نیز در این باره نک. ۱۷۹/۱ م و ح.)

خطاب ظاهراً به ساقی است. واژهٔ «عمارت» هم در معنای مصدری (آبادان کردن) است. پیداست دلی که با هجوم هموم و هراسها به ویرانه‌ای بدل شده، با این کهگل سرشار از مایهٔ عشق و مستی، آبادان یا شادان می‌شود.

۳. آن پاک‌دامن: هروی آن را به معشوق (که برای برخی مفسّران در حکم کلید هرکاره است) برگردانده است. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۷۱۸) معلوم نیست معشوق به‌اصطلاح در این هیر و ویر چگونه و از کجا پیدایش شده، اگرچه هروی ضبط قزوینی (به گمان من مرجوح) را ترجیح داده است که «اینجا» را ندارد. (در این باره بنگرید به سخن پایانی.)

و اما خرقهٔ می‌آلود، پیداست با پاکدامنی و زیارت تعارض دارد، اگرچه شاعر ظاهراً قصد طنزگویی و خرق عادت دارد، زیرا خرقه‌ای که خود آلوده است و گُل گُل سرخی باده روی آن نشسته چگونه می‌تواند عیبی (عیب باده‌خواری) را نهان کند؟

قزوینی: کان پاک پاک‌دامن بهر... اما قدیمترین نسخه‌ها مؤید ضبط خانلری و «اینجا»یند. (نک. نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۵۹۴.)

۴. عراقی:

وان دم که حدیث زلفت افتد جز شرح دراز درنگنجد
(کلیات ۱۶۹)

۵. صِدارت: صَدارة در عرف سیاسی یعنی صدر اعظم. (اقرب‌الموارد) از «صدر» به معنای سینه و مجازاً مکان و مقام بالا؛ بالانشین شدن، وزارت، وزیری (معین) دیدیم که در اقرب‌الموارد به فتح اول آمده، اما معین و دهخدا به کسر ضبط کرده‌اند. و اما این واژه، اگرچه ریشهٔ عربی دارد، لیکن آن را در فرهنگهای معتبر و قدیم تازی همچون جمهرهٔ ابن‌درید، صحاح جوهری و لسان‌العرب ابن‌منظور نیافتم، و ممکن است در زمان تألیف این دست فرهنگها به کار نمی‌رفته و پس از آن ساخته شده باشد، چه معادل قدیمتر و رایج آن (وزارت) موجود و مورد استفاده بوده است. بعید هم نیست که غرض از ساختن آن این بوده که با استعمال آن برای صدر اعظم یا صدرالوزراء (= نخست وزیر کنونی) آن را از وزیر معمولی یعنی عهده‌دار یک وزارتخانه یا یک دیوان متمایز کنند. حسن انوری، در مورد عصر سلجوقیان: دیوان وزارت (= صدارت عظمیٰ = نخست‌وزیری) که گاه آن را صدارت نیز می‌گفته‌اند. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۹) البته شاهدی بر استعمال «صدارت» در دورهٔ

سلجوقی در فرهنگ مذکور نیافتم.

بیت نشان می‌دهد که این وزیر یا صدر (آصف در بیت ۱) تازه به صدارت رسیده، و یا اگر در دوره‌ای پیشتر هم وزیر بوده دوباره بدین مقام بازگشته است. بنابراین، باید شعر را، گذشته از مدح پادشاه، شادیانه‌ای به مناسبت مذکور نیز دانست. شاعر بر آن است که با این انتصاب، دیگر جایگاه راستین افراد در سلسلهٔ مراتب مشخص است و نابسامانیِ احتمالیِ پیش از آن از امور رخت بربسته است.

۶. تخت جم: پیشتر هم داشتیم، و خلطی است از خلطهای فراوان و شناخته میان جم و سلیمان، چنان که تخت جم و تخت سلیمان هردو به تناوب به جای یکدیگر برای ولایت پارس و مرکز آن شیراز به کار رفته است. اما خود تخت و ماجرای آن به دو چیز بازمی‌گردد: الف. تخت جم: در شاهنامه آمده که جمشید جم در روزگار نخست و بزرگی و بهروزی خویش:

به فرّ کیانی یکی تخت ساخت　　　چه مایه بدو گوهر اندرنشاخت
که چون خواستی، دیو برداشتی　　　ز هامون به گردون برافراشتی
چو خورشید تابان میان هوا　　　نشسته برو شاه فرمانروا...
به جمشید بر گوهر افشاندند　　　مران روز را روز نو خواندند...
چنین جشن فرّخ ازان روزگار　　　به ما ماند ازان خسروان یادگار
(۱، ۴۱_۴۲)

که به کوتاهی، داستان پیدایی عید نوروز را بازگفت. ب. تخت سلیمان (به قرینهٔ مور): «سلیمان را (ص) شادُروانی بود صد فرسنگ در صد فرسنگ، بر آن شادروان خیمه‌ای، فرسنگی در فرسنگی، تُنُک‌تر از پوست خایهٔ مرغ. در آن خیمه تختی، میلی در میلی...» (قصص قرآن مجید ۲۸۲) «روزی بر وادی نمل می‌گذشت. موری نامش منذره می‌گفت: ای موران، در خانه‌های خویش شوید تا لشکر سلیمان شما را فرونکوبد، ایشان ندانند. باد آن سخن به گوش سلیمان رسانید. سلیمان بکماريد [کذا؛ _م] و تعجب نمود و آن مور را حاضر کرد. گفت: ای مور، از من چرا می‌ترسید، که شادروان من در هواست و شما بر زمین؟ آن مور جواب داد، گفت: بلی، تو در هوائی و لکن ملک دنیا را بقا نیست. من ایمن نیم، که از نَفَس تا به نَفَس ملک تو را زوال آید، تو به زیر افتی، ما کوفته گردیم.» (همان ۲۸۳) و اما همت مور: آنگاه که سلیمان به مور می‌گوید: اگر تو امیر مورانی چگونه از پسِ ایشان می‌روی، پاسخی می‌دهد که، گذشته از تعریضی به سلیمان، بیانگر عظمت روح مور و همت اوست؛ می‌گوید: «تا اگر

مکروهی رسد، به من رسد، نه بدیشان، و حق رعیت بر امیر این باشد که خود را سپر ایشان دارد. سلیمان را از آن سخن او عجب آمد.» (۲۸۴)

تاجش: ظ. تاج جم؛ اگر هم «ش» را به تخت راجع بدانیم با این تأویل که بگوییم «تاجِ مربوط به آن تخت» باز نادرست نیست، اگرچه وجه نخست موجّه‌تر است.

مِعراج: اینجا اسم آلت از عروج = نردبان (دربارهٔ رابطهٔ تاج با آفتاب، نک. ح ۳۰/۴.)

مور: استعاره از خود شاعر است، و می‌گوید: من در برابر تخت جم (پادشاهی و قلمرو پارس = عظمت ممدوح) که حتی آفتاب برای عروج به آسمان باید از تاج او چون نردبانی سود جوید، موری بیش نیستم، اما موری که همت و جسارت آن را داشته تا به جوار چنین تختی بیاید.

۷. جادوی کمانکش: چشم افسونگری که تیر نگاه را از کمان ابروی خود رها می‌کند، و با افسون خویش ایمان را از شخص می‌ستاند. پیداست در بیان برتری جمال (و محبت حاصل از آن) بر زهد است.

۸. عنصر: = بیخ، اصل، بُن، آخشیج، گوهر (دهخدا) اینجا = سرشت، یعنی پادشاه، بزرگی را در سرشت خود دارد و مظهر جوانمردی است، همچنان که «عنصرالمعالیِ» مشهور یعنی کسی که ذات او از بزرگیها و والاییهاست.

سَماحت: عربی: سَماحة (مصدر) = جوانمرد گردیدن و بخشیدن (منتهی‌الارب) در پارسی به صورت اسم به کار می‌رود.

شاید در لخت دوم بتوان قایل به ایهام یا به هر حال دو معنی شد: الف. آن ذات نیکی و جوانمردی به اینجا برای وضو ساختن آمده. ب. او اساساً برای پاکی بخشیدن به خلق به جهان آمده؛ اگرچه رجحان با معنای اوّل است.

آلوده‌ای چو حافظ: قزوینی و نیز بیشتر چاپها: آلوده‌ای تو، حافظ؛ نیساری هم به همین سان، و این در حالی است که قدیمترین نسخهٔ شناخته (یجـ) و سومین نسخه در قدمت (حیـ) «چو» دارند. ضبط بدگواری هم نیست، زیرا شاعر در خطاب به دل خود (که در بیت قبل «ای دل» آورده) گفته است: ای دل، تو همچون حافظ آلوده هستی... الخ (مثل مواردی متعدد که خود و دلش را به صورت دو شخص از هم جدا کرده.) بعید هم نیست که کاتبان بدون لحاظ کردن ارتباط بیت با قبل، آن را به «تو» تغییر داده باشند، و معمولاً هم در عرف تصحیح متنْ این اصل ملحوظ است که کاتبان اصولاً وجه دشوارتر را به آسانتر بدل می‌کنند، و نه به عکس. ممکن هم هست

که تغییر از سوی خود شاعر بوده باشد. همچنین می‌توان با قایل شدن به ایهام ساختاری، عبارت را به دو صورت خواند: آلوده‌ای، چو حافظ فیضی ز... یا: آلوده‌ای چو حافظ، فیضی... من وجه اخیر را هموارتر می‌یابم، تا نظر شما چگونه باشد.

بهر: قزوینی هم مثل خانلری است، اما سایه: بحر؛ نیساری نیز همین را اختیار کرده است. البته قدیمترین نسخه (یجـ) دارد «بحر»، ولی چند نسخهٔ قدیم بعدی «بهر» دارند، و به گفتهٔ جناب نیساری ۲۰ نسخه دارای همین وجه‌اند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۵۹۵) بعید نیست آنان که اصرار بر روی «بحر» دارند فکر کرده‌اند «بهر طهارت آمد» ممکن است به معنای استنجا انگاشته شود و بیت را اندکی بویناک کند، درحالی‌که «طهارت» در کل به معنای پاکی و پاکی جستن و از جمله توضّاست. در هر حال، ضبط دو طبع برتر عصر ما و آن همه دستنگاشته، تأییدی است بر «بهر». (در سخن پایانی در این باره نیز توضیح کافی خواهم داد.)

۹. دریاب وقت، دریاب: «دریاب» (دوم) می‌تواند هم به همین صورت یعنی به فتح اول خوانده و تکرار تأکیدی گرفته شود، و هم به ضم (دُر یاب) و به هر حال مشمول ایهام لفظی یا حرکتی است که نظیر آن را پیشتر داشته است: زمان خوشدلی دریاب و دریاب... (نک. ح ۱۵۸/۲.)

قزوینی دارد: دریاب وقت و دریاب، که مثل مورد قبلی «و» میان دو واژه هست.



دستغیب غزل را از دورهٔ سوم زندگی حافظ (از زوال دولت مبارز تا نیمهٔ روزگار شاه شجاع) دانسته است. (حافظ‌شناخت ۲، ۶۷۹)

شاعر در ابتدا از پیامِ پادشاه سخن می‌گوید که از طریق وزیر رسیده مبنی بر خوش و شاد بودن. به نظر می‌رسد مطلع شعر نقشی جز این ندارد که بهانه‌ای و فتح بابی باشد برای این‌که بعداً به مدح این هردو بپردازد. مراد شاعر را از «عشرت» و مصداق آن نمی‌دانم، و تنها می‌توانم بگویم که اگر آن را به معنای معمول و معروف (عیش به مدد باده یا طرب و غیره) بگیریم با مفاهیم مقدّسی که در ادامه می‌آید ناسازگار خواهد افتاد. ذکر «باده» در بیت ۲ نیز، با توجه به مفهوم وسیع آن، و از جمله سرشته شدن خاک کالبد انسان از شراب محبت (به باور عرفا) دست کم از نظر شاعر منافاتی با مفاهیم دینیِ بعدی ندارد. در بیت ۳ می‌گوید: «آن پاک‌دامن» برای زیارت به «اینجا» آمده. از این بیت اولاً چنین مستفاد می‌شود که شخص موصوف (= شاه، البته به گمان

بنده) برای «زیارت» وارد آنجا شده، پس ظاهراً آن مکان از اماکن مقدّس (حرم یا مقبره و غیره) بوده. ثانیاً قید «اینجا» (که آن را ضبط درست دانستم) می‌تواند دلالت بر موقف و موضع شاعر به هنگام آمدن ممدوح داشته باشد، و شاید بتوان حدس زد که گوینده در آن هنگام در مکان حضور داشته و شعر مدح‌آمیزش را، به فرض هم که در همان‌جا نسروده باشد، باری در آنجا خوانده است. همچنین احتمال می‌رود که وزیر نیز در التزام موکب شاه بوده، و اگر همراهی این‌دو با یکدیگر نبود، نه ذکر «آصف» به همراه «سلیمان» در مطلع موجبی داشت، و نه اساساً اختصاص دادن شعر به مدح هردو یعنی شریک کردن وزیر در مدیحه. تا اینجای کار در این‌که مکان وقوع قضایا اقتضای پاک بودن دارد تردیدی نیست، هست؟ دیدیم که شاعر از خرقهٔ می‌آلود خود خواست که عیب او را مخفی بدارد تا به مقتضای تنزّه و تقدّس این مکان عمل کرده باشد و تضادی با ورود ممدوحی که پاک‌دامن خوانده به مکانی زیارتی پدید نیاید. مضافاً شاه، به دلالت بیت ۸، قصد وضو ساختن و شاید نماز گزاردن را در آنجا داشته، و این ظاهراً فرصتی نیکو برای شاعر بوده که «فیضی» در حالتی روحانی از وی بخواهد (حالا می‌خواهد صله باشد یا هر التماس دعای دیگر). این شأن صدور شعر به نظر نگارنده (با قید احتمال) است، و حقایق قضایا را حقّ علیم می‌داند و بس. سرانجام، شاید بپرسید پس «مجلس» شاه در آخر چه می‌کند؟ به گمانم دو احتمال می‌توان داد: یکی این‌که «مجلس» می‌تواند شامل هرگونه گرد آمدنی و در هرجا (از جمله در همان مکان که شاه و ملتزمان و موکبیان و غیره حضور دارند) باشد و چه بسا که آنجا با ورود این جمله و حضور دیگران بدل به مجلسی شده باشد. دوم این‌که فرض کنیم «مجلس» در بیرون آن محل (مثلاً در کاخ یا بارگاه و جز آن) بر پاست و رویدادی که ذکر شد پیش از آن روی داده، ولی شاعر شعری را که هم در آن باره سروده است اکنون در آن مجلس می‌خواند. هیچ‌یک از این دو احتمال را نمی‌توان منتفی دانست، و اساساً سنن مدیحه‌سرایی به گونهٔ موجود در آن روزگاران به هردوی اینها راه می‌دهد، لیکن من از آن روی شق اول را رجحان می‌نهم که شعر به صورتی کاملاً شبیه به اشعار مناسبتی سروده شده است.

ببینید، خواه شما تفسیر و تحلیل مرا از شعر بپذیرید و خواه نه، در هر حال اینها کوششی است از سوی یک حافظ‌خوان در جهت درک شعر بر مبنای عناصر درونی آن. ممکن هم هست که چه در کل و چه در این یا آن جزء خطا کرده باشم. اما دست کم کوشیده‌ام تا مثل برخی شرح‌کنندگان این غزلْ کلّی‌گویی نکنم و در مورد هر بیت

به صورت جدا از یک مجموعه داوری نکرده و معنی و تفسیری مبهم به دست نداده باشم. می‌پرسم: اگر به شیوهٔ بسیاری از شرحها هر بیت یا بخش را بدون توجه به کلیت و ساختار معنایی و موضوعی و غیره تفسیر کنیم، آیا اصلاً معلوم می‌شود به اصطلاح کی به کی و چی به چی است؟ تا کی می‌خواهیم چیزی چون تنوّع مضمونی و موضوعیِ ابیات شعر حافظ را عذری برای عدم انجام این مهم (با وجود امکان خطر خطا) قرار دهیم؟

۱ عشق تو نِهال حیرت آمد — وصل تو کمال حیرت آمد
۲ بس غرقهٔ حال وصل، کاخِر — هم با سرِ حالِ حیرت آمد
۳ نه وصل بماند و نه واصل — آنجا که خیال حیرت آمد
۴ یک دل بنما که در ره او — بر چهره نه خال حیرت آمد
۵ از هر طرفی که گوش کردم — آواز سؤال حیرت آمد
۶ سر تا قدم وجود حافظ — در عشق، نهال حیرت آمد

۲. با: =به؛ پیشتر هم داشت: با سر پیمانه شد. (نک. ح ۱۶۵/۱.)

۳. سعدی از واصلِ سرگردان (حیرت‌زده) سخن می‌گوید:

آن نه روی است که من وصف جمالش دانم — این حدیث از دگری پرس، که من حیرانم...
آن عجب نیست که سرگشته بود طالب دوست — عجب این است که من واصل و سرگردانم
(غ ۴۱۳)

وصل: به باور عارفان، نهایت طریق سلوک است که در آن، سالک برکنار از صفات بشری می‌شود. (نک. «وصال» در: ح ۶۳/۷.)

واصِل: فروزانفر: کسی است که متحلّی به اوصاف و اسماءِ الهی باشد. دیدن خدای به چشم دل، که اگر این مشاهده پیش از رفع حجاب باشد «محاضره» و اگر پس از رفع حجاب باشد «مکاشفه» گفته می‌شود. اگر به یقین خدای را هست و حاضر و ناظر بداند «ادنیٰ وصال» گویند، و اگر بعد رفع حجاب و کشف چون تجلی ذات شود در مقام مشاهدهٔ اعلیٰ درآید آن را «اعلیٰ وصال» می‌نامند. (شرح مثنوی ۳، ۹۰۷)

۴. می‌گوید: در طریق حق، هیچ دلی نیست که دوچار حیرت نباشد، اما بیت ظاهراً برای بیان این معنی چیزی کم دارد: یا یک «ش» (چهره‌اش) یا چیزی چون «وی را» (وی را بر چهره) که وجه اخیر هم با فکّ «را» باز به «چهرهٔ وی» بدل می‌شود. به هر حال به طریق استعارهٔ کنایی (تشخیص) دل را به آدمی مانند کرده، ولی به جای مشبهٌ‌به فقط لوازم آن (چهره و خال) را ذکر کرده است.

۵. آواز: اینجا ظاهراً یعنی پژواک، پیچش صوت، صَدا (به معنای اصلی آن) یعنی تنها چیزی که شنیدم پژواک پرسش (دربارهٔ «او») بود، و نه پاسخ پرسش. حیرتْ خود

بدین معنی است که چیزی بجز سؤال در ذهن یا دل طنین‌افگن نمی‌شود.

قزوینی پس از این، بیتی را علاوه دارد:

شد منهزم از کمال عـزّت — آن را که جلال حیرت آمد

اما تردیدانگیز است؛ مثلاً این یعنی چه که: کسی به جلال حیرت دست یافته باشد و بر اثر عزّت الهی منهزم شود؟ جلال حیرت چه معنایی دارد درحالی‌که حیرتْ خودش زادهٔ مشاهدهٔ جلال است؟ حال اگر «حیرت جلال» بود مشکلی نداشت. به هر روی، به نظر می‌رسد آن را بر هم کرده باشند.

❊ ❊ ❊

یکی از کم‌بارترین و پایاب‌ترین غزلهای اوست، تا بدان‌جا که عده‌ای آن را از حافظ نمی‌دانند، از جمله محمدامین ریاحی غزل را «بکلّی بی‌معنی» می‌خوانند و از خواجه نمی‌شمرد. (نک. گلگشت ۴۳۱.)

آنچه بیشتر شگفتی‌زاست این‌که در وزن بدین کوتاهی، ردیف دو کلمه‌ای هم اختیار شده که همان مجال تنگ را هم کمتر کرده است. جز بیت ۵، که بد نیست و به هر حال حرفی دارد، بقیه بیشتر به یک سیاه‌مشق از جوانی نوپا در شاعری مانَنده است، اما این‌که به محض دیدن شعری نازل بگوییم از حافظ نیست وجهی ندارد، ضمن این‌که شمار نسخه‌های حاوی شعر کم هم نیست. در هر حال به یک نحوی وارد دیوان شده است. البته خالی از نظیر نیز نیست.

۱ در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد
حالتی رفت که محراب به فریاد آمد
۲ از من اکنون طمعِ صبر و دل و هوش مدار
کان تحمّل که تو دیدی، همه بر باد آمد
۳ باده صافی شد و مرغان چمن مست شدند
مَوسِمِ عاشقی و کارِ به‌بنیاد آمد
۴ بوی بهبود ز اوضاع جهان می‌شنوم
شادی آورد گل و باد صبا شاد آمد
۵ ای عروس هنر، از بخت شکایت منمای
حجلهٔ حسن بیارای، که داماد آمد
۶ دلفِریبانِ نباتی همه زیور بستند
دلبر ماست که با حسن خداداد آمد
۷ زیر بارند درختان که تعلّق دارند
ای خوشا سرو، که از بار غم آزاد آمد
۸ مطرب، از گفتهٔ حافظ، غزلی مست بخوان
تا بگریم، که ز عهد طربم یاد آمد

۱. با یاد: =به یاد؛ خاقانی: «هرگه که اوان الفت و زمان زلفت با یاد خاطر می‌آید...» (منشآت ۱۴۲) (در مورد استعمال «با» به جای «به»، نک. ح ۱۶۵/۱.)

محراب: ابرو به طریق تشبیه مضمر به محراب مانند شده و تفضیل نیز بر آن دارد، زیرا وقتی محراب به فریاد می‌آید، این خود به‌منزلهٔ برتری ابروی یار بر آن است. گذاردن محراب ابروی دلدار در برابر محراب مسجد، از شمار ستیزهای میان زهد صِرف و عشق مبتنی بر جمال‌دوستی است. (نیز نک. ح ۷۰/۱۱.) مضمون محراب ابرو را هیچ غزلسرایی نیست که آن هم به کرّات نیاورده باشد، اما آنچه مهم است قوّت و لطف بیان است. بنگریم که در اینجا چه آمیزهٔ موزونی میان نماز، حالت و فریاد محراب پدید آورده است. شاعران گاهی در بیان مضمون محراب ابرو وانمود می‌کنند

که جلوهٔ ابروی یارْ حضور نماز را از آنان می‌گیرد، چنان که خود حافظ می‌گوید:

می‌ترسم از خرابی ایمان، که می‌برد محراب ابروی تو حضور نماز من

اما این تنها ظاهر قضیه و به انگیزهٔ طنزآفرینی و طعن زهد است، زیرا توجه به ابروی معشوق در ضمن نماز، خود در حکم بیشترین و برترین حضور و استغراق دل گوینده است. در اینجا هم حافظ آن حالِ پدید آمده به هنگام یادآوری ابروی یار را چنان نیرومند می‌داند که حتی محراب نماز را هم به فریاد می‌آورد. حسینعلی هروی ظاهراً ژرفای بیان را نگرفته، چون می‌گوید: محراب از شگفتی در این‌که چگونه کسی در حال نماز به یاد ابروی یار می‌افتد به فریاد آمده. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۷۲۴) درحالی‌که غرض شاعر مبالغه در مورد حالتی است که بر وی عارض شده، و در حقیقتْ محراب در موافقت با شاعر و حالت او به بانگ و خروش درآمده، و نه از شگفتیِ چنین و چنان. به عبارت دیگر، حتی محراب با همهٔ سکون، سکوت و متانت خود مثل عرفا صیحه زده است. و اما ستیز یاد شده میان نماز معمول و جمال یار را امیرحسن دهلوی در بیتی گویا (اگرچه نه بلند و درخشان) میان خواندن ورد و زمزمهٔ غزل برقرار کرده، هرچند اصل موضوع یکی است:

دی، بعد فرض بامداد، از دور دیدم روی او

من در غزل خواندن شدم، رخنه فتاد اوراد را

(دیوان ۷)

۲. امیرخسرو، در بیتی بس نزدیک به آنِ خواجه:

مجو غیر خرابی در دل ویران من دیگر

که آن معموره کش وقتی تو می‌دیدی، نماند آباد

(دیوان ۱۲۹)

اما سیف فرغانی (که معمولاً در غزل و عاشقانه‌سرایی هم محافظه کار و چه بسا فاقد روح شور و شیدایی است) به عکس، از صبر و عقل شاکر است که در وقت فراقْ او را تنها نمی‌گذارند و از وی دستگیری می‌کنند (!):

ز صبر و عقل درین وقت شکرها دارم که در فراق تو چون می‌کنند یاری من

(دیوان ۲، ۱۶۰)

طمع: =امید؛ طمع به معنای امید، و امید به معنای طمع، بسیار به کار رفته است. (نک. ح ۲/۸.)

تحمّل: استاد فقید، خانلری، در نسخه‌بدل بیت: در همهٔ نسخه‌ها «تحمّل» است،

اما گمان من بر آن است که «تجمّل» صحیح است، و شاعر این کلمه را به همین معنی جای دیگر آورده:... عاشق مسکین چرا چندین تجمّل بایدش. به گمان این بنده، قیاس مع‌الفارق است، چه در مصراع اول بیت مورد اشارهٔ ایشان نوشیدن باده به همراه آواز رود آمده و این‌دو مشمول «تجمل»اند، حال آن‌که صبر و دل و هوش از این مقوله خارج‌اند و از میان رفتن آنها به معنای زوال تحمل و طاق شدن طاقت است. بنابراین، وقتی به قول استاد حتی یک نسخه «تجمل» ندارد آیا حکم استاد به منزلهٔ اجتهاد در برابر نصّ نیست؟ حافظ جای دیگر هم می‌گوید:

قرار و خواب ز حافظ طمع مدار، ای دوست قرار چیست؟ صبوری کدام؟ خواب کجا؟

و همهٔ اینها بر مدار عدم تحمل است، و نه تجمل.

۳. مرغان چمن: پیشتر در مورد صورت مفرد آن (مرغ چمن) گفتیم که فرهنگها همگی آن را بلبل یا معادلهای آن چون عندلیب، هزار، هزارآوا و غیره معنی کرده‌اند. (ح ۳۳/۲) اما در باب حالت جمع آن، این نگارنده نمی‌داند آیا فقط جمع بلبل است و یا با توجه به تعدّد آن ممکن است شامل سایر مرغان خوش‌آواز موجود در چمن همچون چکاو، فاخته و غیره نیز شده باشد. تا کنون شاهدی بر این معنی نیافته است.

کارِ به‌بنیاد: (به کسر «ر») خوانش درست همین است، یعنی کار اصولی، بقاعده، یا به قول امروزیان: کار بنیادین. از نظر آهنگ هم «موسمِ عاشقی» و «کارِ به‌بنیاد» در کسره اشتراک و با هم تناسب دارند.

۵. هنر: تشبیه آن به عروس نباید ما را بدین گمان اندازد که به معنای رایج امروز (فنون ظریف یا صنایع مستظرفه) به کار رفته است. چنان که پیشتر هم ذکر شده (ح ۳۴/۱۰) هنر در حدود عصر حافظ بیشتر به معنای فضیلت و مکرمت است؛ ضمن این‌که در منظومه‌های حماسی و قصاید مدحی این عصر هنوز معنای کهن آن (مردی، رزمجویی و نظایر آن) به تقلید از حماسه‌های کهن دیده می‌شود. شاعر می‌گوید: عروس فضایل و مکارمْ دیگر نباید از بخت خود گله‌مند باشد، زیرا بخت او گشوده شده و مرد دلخواه خود را یافته است. اشارهٔ او می‌تواند عام باشد یعنی دوره‌ای پیش آمده که فضیلت و اخلاق نیک دیگر در حجاب نیست و خواستاران و خریدارانی یافته، و یا ممکن است او خودش را به منزلهٔ داماد این عروس دانسته باشد، اگرچه به دلیل تغییر فضایی که شاعر در سطح و ساحتی کلّی توصیف می‌کند، شق اول محتمل‌تر به نظر می‌رسد. به هر حال غزل به طور کلی لحنی شاد دارد و شاعر از دگرگونی طبیعتْ تفألی نیک می‌زند به این‌که اوضاع بسامان و بهنجار خواهد شد، و

لابد خلقیات خلق هم از این دایره بیرون نخواهد بود.

شکایت نمودن: این نیز مثل شماری دیگر از افعالِ به کار رفته در شعر حافظ که با فعل «نمودن» ساخته شده (مثل لطف نمودن، سعی نمودن، کرم نمودن، اهتمام نمودن و...) به دو صورت قابل توجیه است: یکی این‌که «نمودن» را فعل تام (= نشان دادن) بگیریم، و دیگر فعل معین (بدل از «کردن») به گمانم وجه اخیر بهتر باشد. (نک. «لطف نمودن» در: ح ۱۶۲/۷.)

حِجْله: در عربی: حَجَلَة (به سه فتح) = قُبّه؛ حَجَلَةُالعروس: معروف است و آن خانه‌ای است زینت داده با جامه و تخت و پرده‌ها. (لسان‌العرب) در تداول فارسی، نظماً و نثراً به کسر حاء و سکون جیم است = گِردک، عمارتی مدوّر، مانند گنبد؛ خانهٔ آراسته برای عروس؛ فردوسی:

بیامد سوی حجلهٔ آرزوی		بدو گفت: ای ماه آزاده‌خوی...

فرخی سیستانی:

چو مَی خوردیم، درغلطیم هریک با نگارینی

چو برخیزیم، گرد آییم زیر کِلّهٔ حجله

(دهخدا، به تلخیص)

۶. نباتی: ایهام تناسب: الف. گیاهی؛ ب. شیرین چون نبات؛ همچنین قلب مکانی آن می‌شود «بناتی» منسوب به «بنات» (= دختران، متناسب با «دلفریبان» و «دلبر») که بدین سان مشمول صنعت تبادر (از فروع ایهام) می‌شود.

و اما دلبر در اینجا دارای حسن خداداد دانسته شده، و معمولاً خوانندهٔ شعر در این گونه موارد این دلبر را در هیأت بشری در ذهن مجسّم می‌کند، درحالی‌که چنین چیزی در همه‌جا صدق نمی‌کند. توضیح این‌که در اشعار عارفانه هم گاهی شاعر برای دلبر آسمانی از نظایر این وصف سود می‌جوید، و در این کار ممکن است انگیزه‌های گوناگون دخیل باشد، مثلاً این‌که به هر دلیلی نخواهد تصریح کند که محبوب او حضرت حق است یا به اصطلاح پی گم کند، و یا با توجه به مقتضیات شعر، و از جمله لزوم محسوس ساختن امور مجرّد، محبوب آسمانی را در هیأت بشری توصیف کند. پیشتر شیوه‌ای دیگر را از همین مقوله با ذکر شواهد کافی مطرح کردم. (نک. ح ۶۲/۴.)

۷. بار: ایهامی ظریف دارد میان سه معنی: میوه، سنگینی و تعلّق یا وابستگی به جهان. سعدی، هم با ایهام به دو معنای اخیر:

مثال راکب دریاست حال کشتهٔ عشق   به ترک بار بگفتند و خویشتن رَستند
(غ ۲۲۶)

حافظ، به احتمال قوی، هم در مورد «بار» از این بیت تأثیر گرفته، و هم از کلّ غزل سعدی متأثر شده است. مطلع شعر سعدی این است:

درخت غنچه برآورد و بلبلان مستند   جهان جوان شد و یاران به عیش بنشستند

که تأثیر آن را بر بیتهای ۳ و ۴ خواجه می‌توان دید. همچنین همین بیت مورد بحث نیز شبیه این بیت شیخ است:

به سرو گفت کسی: میوه‌ای نمی‌آری   جواب داد که: آزادگان تهیدستند

تعلّق: این نیز دارای ایهام است: الف. وابستگی و علاقهٔ اینجهانی؛ ب. آویختگی (میوه از شاخ) اتفاقاً اصل معنای «تعلق» نیز همین است: عَلِقَ بِالشیء = آویخت از آن. تعلق = آویخته بودن (لسان‌العرب)

سرو آزاد: حافظ هیچگاه «سرو آزاد» را به کار نبرده ولی در مواردی «سرو» را با فاصله‌ای به همراه «آزاد» آورده است، که بر روی هم «سرو آزاد» را تشکیل می‌دهند. سرو آزاد = سرو ناز، سرو شیرازی؛ نام علمی *Cupressus sempervirens* (اسمعیل زاهدی، واژه‌نامهٔ گیاهی 70) چون شاخه‌های آن راست رُسته و یا چون از قید کجی و ناراستی و پیوستن به شاخ درختان دیگر فارغ است به این نام خوانده شده است. به نظر برخی (دیار شهریاران ۲، ۱۰۹۶) انتساب صفت آزادگی به سرو، یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه‌ها رمزی از آزادگی به شمار می‌رود. فرهنگ اساطیر یاحقی. (پروانهٔ عادل‌زاده، فرهنگ جانداروارهای گیاهی، ذیل «سرو آزاد») سرو هم مثل نرگس و صنوبر در ادب پارسی به صفت آزاد متّصف است، چه راستی اندام آنگاه که با برداشتهایی چون سربلندی، سرفرازی و سینه سپرکردگی به هم می‌آمیزد صفت «آزاد» را تقویت می‌کند. «سرو آزاد» یا «آزاده» بارها در شاهنامه آمده است، چون:

دل بیژن از گفتِ او شاد شد   به سان یکی سرو آزاد شد
(۵، ۱۵)

به سرخه نگه کرد پس پیلتن   یکی سرو آزاده بُد بر چمن
(۳، ۱۸۰)

عطار سرو سهی را به صفت «راست» وصف می‌کند (با ایهام به معنای «به‌حقیقت»):

وی ورم را نام کرده فربهی   راست چون آزادی سرو سهی
(مصیبت‌نامه ۱۸۵)

سپیدار هم مثل سرو، بدون گل و میوه است، و آنگاه که مولانا این کمبود را به رخ او می‌کشد می‌گوید: چنین شده‌ام تا گرفتار خودبینی نشوم:

گر گلم بودی و میوه، همچو تو خودبینمی

فارغم از دید خود، بر خودپرستان دیدبان

(کلیات ۴، ۱۹۱)

سرو نیز نه زیر بار سنگین میوه است و نه در معرض طمع کسان یا سنگ طفلان؛ به قول سعدی:... که هیچ کس نزند بر درخت بی بر سنگ (گلستان ۷۳)

۸. مست: کذا عیوضی و نیساری؛ قزوینی و سایه: نغز؛ قدیمترین نسخ «مست» دارند، اگرچه نسبت به «نغز» اندکی نامتعارف است، ولی به هر حال بار اطلاع‌بخشیِ بیشتری دارد، ضمن این‌که با «طرب» تناسب بیشتری دارد، و با توجه به گریستن می‌تواند گریهٔ مستانه را هم تداعی کند.

۱ مـژده، ای دل، کـه دگـر بـاد صـبا بـازآمـد
هـدهد خـوش‌خبر از طـرْف سـبا بـازآمـد

۲ برکش، ای مرغ سحر، نـغمهٔ داوودی بـاز
کـه سـلیمان گـل از بـاد هـوا بـازآمـد

۳ لاله بوی مـیِ نـوشین بشـنید از دم صـبح
داغ‌دل بـود، بـه امّـید دوا بـازآمـد

۴ عارفی کـو کـه کـند فـهم زبـان سـوسن؟
تـا بـپرسد کـه چـرا رفت و چـرا بـازآمـد؟

۵ مردمی کرد وْ کرم، بخت خـداداد بـه مـن
کـان بت سنگدل از راه وفـا بـازآمـد

۶ چشـم مـن در ره ایـن قـافلهٔ راه بـماند
تـا بـه گـوش دلم آواز دَرا بـازآمـد

۷ گرچه حافظ درِ رنجش زد و پیمان بشکست
لطـف او بـین، کـه بـه صـلح از درِ مـا بـازآمـد

۱. به احتمال، تأثیراتی از این غزل سعدی (علاوه بر برخی شاعران دیگر) گرفته است:

ساعتی کـز درم آن سـرو روان بـازآمـد — راست گویی به تن مـرده روان بـازآمـد

(غ ۲۱۵؛ برای نمونه بنگرید به بیت منقول در: ح ب ۵.)

نزاری:

این چه بوییست که از باد صبا بازآمـد؟ — وین چه مرغیست که از سوی سبا بازآمد؟

(دیوان ۱۱۷۶)

خواجو:

یارب، این هدهد میمون ز کجامی‌آید؟ — ظاهر آن است که از سوی سـبا مـی‌آید

(دیوان ۲۳۰)

بسیاری از غزلسرایان دیگر هم چنین مضمونی دارند؛ به همین بسنده شد.

دگر: =بار دیگر، چند بار بدین معنی در حافظ آمده است. خواجو:

بنگر، ای شمع، که پروانه دگر بازآمد　　از پیِ دل بشد و سوخته‌پر بازآمد
(دیوان ۶۶۸)

هدهد: دربارهٔ او، و پیام‌رسانی او میان سلیمان و ملک سبا، نک. ح ۹۱/۱. خواجه بارها در مورد احوال خوش و امیدواری خویش به هدهد، خوش‌خبری او و بشارت آوردنش از سبا تلمیح و تمثّل جسته است.

۲. نظامی:

مرغ ز گل بوی سلیمان شنید　　نالهٔ داودی از آن برکشید
(مخزن ۵۷)

نغمهٔ داودی: معجزهٔ داود بود. در خوشیِ آواز بدان مَثَل زنند. گویند چون داود در محراب خویش به خواندن زبور می‌پرداخت وحوش و پرندگان گِرد می‌آمدند و گوش می‌دادند (ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۵۳۳) «[داود] بنالید به نفسهای گرم، چنان که از حرارت نفس و نالهٔ وی نباتِ بالیده بسوخت.» (قصص قرآن مجید ۳۶۵)

سلیمان و باد هوا: در باب حمل شادُروانِ (یا تخت روانِ) سلیمان در هوا به دست دیوان، نک. ح ۹۶/۴. نیز از حافظ: چو گل سوار شود بر هوا سلیمان‌وار... (۱۹۸/۷)

باد ـ هوا: بعید نیست که ایهامی در هردو لحاظ شده باشد به معنای تکبر و تبختر و آنچه «هوا» به همین معنی یا «هوا گرفتن» (۲۰/۸) گفته شده. شاید در اینجا هم نظری بدین معنی بوده باشد که گل چون سلیمان، نخوت و تکبر فرونهاده و به اصطلاح خاکی و زمینی شده است.

۳. دَم: ایهام میان چند معنی: نفَس، بوی، لحظه یا هنگام، و جرعه

داغ‌دل: تعبیری است از خال یا لکّهٔ سیاه درون لاله (و شقایق) چنان که خواجه بارها دارد، همچون:

دل شکستهٔ حافظ به خاک خواهد برد　　چو لاله داغ هوایی که بر جگر دارد

دل ما به دَور رویت، ز چمن فراغ دارد　　که چو سرو پای‌بند است و چو لاله داغ دارد

و دربارهٔ شقایق:

ای گل، تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای　　ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم

۴. زبان سوسن: گلبرگهای زبان‌مانند سوسن، چنان که نوعی از آن را که دارای ده گلبرگ است «سوسن ده‌زبان» خوانده‌اند: به سان سوسن اگر ده‌زبان شود حافظ...

(۱۵۶/۷) این گل را به دلیل انتساب برخی صفات انسانی چون زبانداری، زباندانی، آزادگی و غیره به صورت موجودی دارای فهم و فراست و حسّاسیّت تصویر کرده و گاهی او را متفکر و تودار نشان داده‌اند که باید زبان او را درک کرد. از سوی دیگر، عرفانْ قایل به وحدت و یگانگی معنوی همهٔ اشیا و اعیان، زیر پوشش حقیقت مطلق و الوهی است، و گلها هم از این مجموعه بیرون نیستند، به‌ویژه گلهایی چون سوسن که، چنان که اشاره شد، بار معنویتی انسان‌وار را نیز به دوش می‌کشند. سوسن اگر زبانی بشری داشت چه بسا ناگفته‌هایی بسیار را بیان می‌کرد، از جمله دلیل یا داستان و حکمت رفتن (پژمریدن) و آمدن دوبارهٔ (شکوفاییِ) خویش را. نیز اگر خواجه در آن روزگار هر برگ یا گلبرگ را دفتری از حال (در برابر قال) می‌خواند:

در چمن هر ورقی دفتر حالی دگر است　　　حیف باشد که ز حال همه غافل باشی

شاعر عارف‌مزاج عصر ما، سپهری، نیز دربارهٔ گل لادن می‌پرسد:

چرا مردم نمی‌دانند، که لادن اتفاقی نیست؟

(هشت کتاب ۳۸۴)

باری، زبان سوسن هم از مقولهٔ زبان حال است، که پیشتر به اختصار درباره‌اش سخن رفت و به پژوهشی گسترده در باب آن اشاره شد. (نصرالله پورجوادی، زبان حال؛ نک. ح ۵/۴.) نویسنده در ضمن بحثی مبسوط دربارهٔ تاریخچهٔ طرح زبان حال می‌گوید: نخستین متفکری که موضوع زبان حال را در عالم اسلام بیان داشته و از نظرگاه دینی در خصوص آن بحث کرده ابوحامد محمد غزالی است، اگرچه در ادب پارسی از نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم، و در اشعار صوفیانه از عطار به بعد، رایج گردیده است. (نویسنده نظر اخیر را در یک مقاله ابراز داشته: «زبان حال در ادبیات فارسی»، نشر دانش، س هفدهم، ش دوم، تابستان ۱۳۷۹، ص ۳۰ـ۳۲. لیکن در کتاب یاد شده، در مبحث مربوط به سنایی، نمونه‌های متعدد از زبان حال در دیوان، حدیقه و دیگر منظومه‌های او به دست داده است. زبان حال، بخش ۶ «از سنایی تا نظامی» ۱۸۳ به بعد.)

۵. ظاهراً از سعدی (در غزل مذکور در: ح ب ۱) تأثیر گرفته است:

باور از بخت ندارم که به صلح از درِ من　　　آن بت سنگدل سخت‌کمان باز آمد

وفا: گمان نمی‌کنم کسی از ما از درک معنای آن ناتوان باشد، اما در اصطلاحنامه‌های تصوف، مطابق معمول، یک صفت «ازلی» یا «الهی» به آن می‌افزایند تا آن را با معانی مورد نظر خود منطبق سازند، مثلاً: «وفا: عنایت ازلی را گویند، بی‌واسطهٔ عمل خیر و اجتناب از شر.» (رشف‌الالحاظ ۴۵) «به جای آوردن عهود ازلی

را گویند، که اعیان ثابته و ارواح را با حضرت حق در میان بوده و "اوفوا بعهدی اوفِ بعهدِکم" فرموده است...» (مرآت عشاق، نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۲۳۵)

بخت: قزوینی: لطف؛ ضبط خانلری، گذشته از اقدم بودن نسخ، از جهت معنی هم برتری دارد. این‌که «لطف خداداد مردمی و کرم کند» آیا از هیچ کسی پذیرفتنی هست تا از کسی چون حافظ بتوان پذیرفت؟ مگر «لطف» خودش تقریباً مترادف با مردمی و کرم نیست؟ و آیا یکی از این دو طرف اسناد در حکم حشو نخواهد بود؟

از راه وفا: این هم در قزوینی «از بهر خدا»ست. به رغم جانبداری عده‌ای از وجه اخیر، هیچ‌یک رجحان مسلمی بر دیگری ندارد.

۶. درا: (یا: درای) جرس باشد [...] اسدی طوسی گوید:

ز کوس و ز بانگ درای خروش　　　ز شیپور وز نالهٔ نای جوش
(فرهنگ قوّاس، ذیل «برنگ و درای»)

فردوسی بارها آن را به کار برده است، چون:

خروشیدن زنگ و هندی درای　　　برآمد ز دهلیز پرده‌سرای
(شاهنامه ۱، ۱۵۴)

بفرمود تا سنج و هندی درای　　　به میدان گذارند با کرّه‌نای
(همان ۲۲۴)

۷. صلح: تعبیری است از لطف و عنایت معشوق، در برابر «جنگ» یا «قهر». (نک. ح ۳۶۲/۴.)

به صلح: قزوینی: به لطف، که تکراری است رکیک که طبع حافظ از آن تحاشی دارد. آیا حتی از یک متشاعر قابل هضم است که بگوید: لطف او بین که به لطف...؟ سایه (به رغم علاقه‌اش به طبع قزوینی) به خوبی متوجه این رکاکت بوده و «به صلح» را ترجیح داده است.

۱ صبا به تهنیت پیر می‌فروش آمد
که: موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد

۲ هوا مسیح‌نفَس گشت و خاک نافه‌گشای
درخت سبز شد و مرغ در خروش آمد

۳ تنور لاله چنان برفروخت باد بهار
که غنچه غرق عرق گشت و گل به جوش آمد

۴ به گوش هوش نیوش از من و به عشرت کوش
که این سخن، سحر از هاتفم به گوش آمد

۵ ز مرغ صبح ندانم که سوسن آزاد
چه گوش کرد که با ده زبان خموش آمد؟

۶ ز فکر تفرِقه بازآی، تا شوی مجموع
به حکم آن که چو شد اهرمن، سروش آمد

۷ چه جای صحبت نامحرم است مجلس انس؟
سر پیاله بپوشان، که خرقه‌پوش آمد

۸ ز خانقاه به میخانه می‌رود حافظ
مگر ز مستی زهدِ ریا به هوش آمد

۱. ناز: اینجا = کام و تنعّم، به فراخی و خوشی گذراندن؛ به نظر می‌رسد «ناز و نوش» به صورتی چون ترکیبات معطوف از نوع «دوارزشی» که هردو واژه بر روی هم یک معنی واحد دارند (به معنی مذکور) به کار رفته باشد.

رکن‌الدین دعویدار:

به هر طرف که وزید و به هر نفس که بزد نمود باد صبا معجز مسیحایی

(نقل از مونس‌الاحرار ۳۰۷)

مسیح‌نفس: دربارهٔ دم مسیح و زنده‌سازی مردگان، نک. قرآن، مائدة ۱۱۰.

نافه‌گشای: با گشودن نافه از کیسهٔ زیر شکم آهوی تتاری، ختنی، چینی و غیره (که البته کاری دقیق و ظریف است) بوی خوش و آرزوپرور آن در هوا پراگنده می‌شود و

چه بسا هوای معشوق را در دل می‌افگند. نافه‌گشا در اصلْ صفت انسان است، اما گاهی مثل اینجا هوا، باد و امثال اینها نیز بدل از او قرار می‌گیرند. (نک. ح ۱/۲.)

تنور لاله: لاله، چه به دلیل شکل شعله‌وار، و چه از جهت رنگ (در مورد نوع سرخ آن و حتی بیش از آن در مورد گونه‌ای از آن‌که آمیزهٔ زرد و سرخ است) تشبیه به آتش، تنور و غیره می‌شود:

بسوزد آتش لاله، بدوزد ناوک غنچه

ببرّد حنجر سوسن، بگیرد پنجهٔ عرعر

(نقل از جوامع‌الحکایات عوفی، بخش اول ۱۲)

به جوش آمدن: در مورد گل سرخ، معنایی مجازی است، یعنی همان اوج شکوفایی و خوشرنگی. می‌دانیم که شاخه‌های کوچکِ برآمده از پایینِ تنهٔ درخت یا کندهٔ بریدهٔ آن را «پاجوش» می‌نامند، زیرا از پای آن روییده، و نظیر همین معنای مجازی در مورد آن به کار می‌رود. نیز:

گل به جوش آمد و از مَی نزدیمش آبی لاجرم زاتش حرمان و هوس در جوشیم

تنور در اینجا تنور گلابگیری را هم به نظر می‌آورد که با آن عرق غنچه و گل گرفته می‌شود. بنابراین، «به جوش آمدن» ایهامی هم به حرارت دادن گل در گلابگیری دارد. همچنین در «تنور لاله» تشبیه تفضیل هم هست، بدین معنی که غنچه و گل در برابر افروختگی لاله از خود شرمسار و خشمگین‌اند. (به جوش آمدن ایهامی هم به خشمگینی دارد.) بیت دیگر او هم جریان گلابگیری را تداعی می‌کند:

ز تاب آتش دوری شدم غرق عرق چون گل

بیار، ای باد شبگیری، نسیمی زان عرقچینم

(نک. ح ۳۴۶/۴.)

در بیت متن، تناسبهای تنور، برافروختن، عرق و جوش، همراه با جناس «غرق» و «عرق» در خدمت بیان این مضمون دل‌انگیز قرار گرفته‌اند.

۴. هاتف: نک. ح ۹۱/۶. هاتف حافظ، یا او را به عیش و طرب و باده‌نوشی فرامی‌خواند، و یا مژدهٔ رسیدن به دولت و پایان غم و رنج می‌دهد.

م: شناسهٔ اضافه شده به «گوش» (=گوشم).

همنوایی کامل در بیت با چهار هجای متوالی «اوش» در: گوش، هوش، نیوش، کوش برقرار است.

۵. مرغ صبح: کنایه از بلبل و خروس؛ برهان، غیاث، آنندراج؛ خاقانی:

صبح چون زلف شب براندازد　　　مرغ صبح از طرب سر اندازد
(دهخدا)

در بیت حافظ مسلماً بلبل اراده شده، زیرا در مواجهه با سوسن، بلبل خاموش می‌شود، و نه خروس. در قصیده‌اش «مرغ صبح‌خوان» را نیز به معنای بلبل آورده است:

چه حالت است که گل در سحر نماید روی؟　　　چه آتش است که در مرغ صبح‌خوان گیرد؟

سوسن آزاد: «سوسن سپید بستانی، که او را پارسیان سوسن آزاد گویند.» (صیدنه، ترجمهٔ پارسی کاسانی ۲، ۸۹۳) سوسن را، با آن‌که ده زبان (گلبرگ) دارد، در شعر گاهی الکن یا خاموش می‌خوانند، خواه از حیرت یا خجلت در برابر زیبایی رخسار سپید یار، و خواه به هر دلیل دیگر؛ مولانا:

غلام سوسنم، ایرا که دید گلشن تو　　　ز شرم نرگس تو ده زبان شدش الکن
(کلیات ۴، ۲۷۸)

(نیز نک. ح ۴۴/۶.)

۶. جمع ـ تفرقه: در ساده‌ترین تعریف، جمع یعنی روی دل با حق داشتن، که عنایتی از اوست در باب عارف، اما تفرقه دو معنای متفاوت دارد: یکی مطابق با اصطلاح تصوف، بدین سان که آنچه بنده به جهد خود کسب می‌کند مشمول تفرقه است (در برابر آنچه از حق دریافت می‌دارد یعنی همان جمع) و دیگر معنای عامتر و متعارف، یعنی هرآنچه مربوط به زندگی در عالم اضداد یا دار تزاحم و بازدارندهٔ بنده است از توجه دل او به حق، و همین مدلول است که در بسیاری از اشعار (به‌ویژه آثار شعرای غیرصوفی) مشهود است. هجویری به برخی اختلافات اقوال در این باره اشاره دارد. (نک. کشف ۳۲۳.)

جمع، شهود حق بدون خلق است و «جمع‌الجمع» شهود خلق است که به حق قائم است، و آن را «فرق [= تفرقهٔ ـ م] بعدالجمع» می‌نامند. (ترجمه و شرح اصطلاحات الصوفیهٔ عبدالرزاق کاشانی ۸۴ـ۸۵) هجویری دربارهٔ سیّاریه (پیروان ابوالعباس سیاری، ف ۳۴۲) که مذهبشان بر مبنای جمع و تفرقه است می‌گوید: «آنچ بنده از راه مجاهدت بدان راه یابد، جمله تفرقه باشد، و آنچ صِرف عنایت و هدایت حق تعالی باشد جمع بود.» (همان ۳۲۶؛ ضمن این‌که بحث مذکور یکی از مفصلترین مباحث در این باره است: ۳۲۴ـ۳۳۴.) ابونصر سرّاج جمع را مربوط به حق و در حالتی می‌داند که هنوز هیچ خلقی موجود نشده، زیرا کون و خلق دو موجودند که قوامی به ذات خود ندارند

و وجودی میان دو عدم‌اند. اما تفرقه به کون و خلق دلالت دارد، و لذا جمع و تفرقه هیچ‌یک بی‌نیاز از دیگری نیست. کسی که به تفرقهٔ بدون جمع اشاره کند باری تعالی را منکر است، و آن‌که به جمع بدون تفرقه قائل باشد قدرت خداوند قادر را انکار کرده است. (اللمع ۴۱۶) «آنچه کسب بنده بود از اقامت عبودیت و آنچه به احوال بشریت سزد آن فرق بود، و آنچه از قِبَل حق بود از پیدا کردنِ [= آشکار کردنِ ـ م] معانی و لطفی کردن و احسانی، آن جمع بود.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۰۲) سهروردی: «و از جملهٔ علوم لدنّی که متداول است میان ایشان [= صوفیه] جمع است و تفرقه. و بباید دانست که جمعْ اصل است و تفرقه فرد [...] "آمَنّا بِاللّه" جمع است و "ما اُنزِلَ اِلَینا" این تفرقه [...] جمع بی تفرقه زندقه باشد و تفرقهٔ بی جمع تعطیل.» (عوارف‌المعارف ۱۹۲) عزّالدین محمود کاشانی: «لفظ جمع در اصطلاح صوفیان عبارت است از رفع مباینت و اِسقاط اضافات و اِفراد شهود حق تعالی. و لفظ تفرقه اشارت است به وجود مباینت و اثبات عبودیت و ربوبیت و فرق حق از خلق.» (مصباح‌الهدایة ۱۲۸) سنایی جمع را به زبان شاعرانه چنین معنی می‌کند:

بخ بخ، اگر این عَلَم برافرازم   در تفرقه سوی جمع پردازم
باشد بینم رخان معشوقم   وز صحبت خود دری کند بازم
(دیوان ۳۷۲)

اما، چنان که اشاره شد، «تفرقه» معنایی عامتر همچون پریشیدگی دل و فکر و دوری از توجه و استغراق در حق نیز دارد و این معنی هم در اقوال برخی متصوفه دیده می‌شود؛ برای نمونه، روزبهان از حلاج نقل می‌کند که گفت: «من متفرق بودم، واحد شدم، قسمت مرا یکی کرد و توحید مرا فرد کرد.» (شرح شطحیات ۴۰۴) خواجه عبدالله انصاری ظاهراً چنین برداشتی از تفرقه دارد: «جمع از پراکندگیِ سه چیز برَستن است: برستن دل است و نیت و وقت. ناپراکندگی دل را سه نشان است: نابایستن افزونی، وحشت [= تنهایی ـ م] از خلق، و ملالت از زندگانی.» (صد میدان ۵۰) شمس تبریزی محسوسات و معقولات اینجهانی را عامل تفرقه می‌داند، که پیداست معنای مذکور را از آن اراده می‌کند: «این تفرقه و مرتبه، خود از روی علم ظاهر محسوسات و معقولات عقل اینجهانی و حسّ اینجهانی است.» (مقالات ۶۰۸)

اما در شعر شاعرانی چون سعدی و حافظ، و حتی در بسیاری از اشعار شعرای متصوف، همین معنای پراگندگی خاطر مشهود است، مثلاً سعدی:

حقا که مرا دنیا، بی‌دوست نمی‌باید   با تفرقهٔ خاطر، دنیا به چه کار آید؟
(غ ۲۷۸)

خود خواجه:

خاطر به دست تفرقه دادن نه زیرکیست　　　مجموعه‌ای بخواه و صراحی بیار هم

به نظر می‌رسد آن معنای مصطلح اول (که مسلماً دقیقتر و دیریاب‌تر است) در شعر، که مخاطبان عامتری دارد، کمتر قابلیت طرح دارد و کمتر می‌تواند جا بیفتد. همچنین، به‌ویژه در غزل، برای تفرقه به معنای رایج اخیر، بیشتر از معادلهایی چون پریشانی، پراگندگی خاطر، آشفتگی و نظایر اینها استفاده می‌شود.

و اما بر مبنای پراگندگی دل، اصطلاح مهم دیگری نیز تولد می‌کند که، چه به عین اصطلاح و چه به صورت معنی و معادل آن، در متون تصوف یا در اشعار متأثر از آن فراوان به کار رفته، چنان که خود به بنمایه‌ای رایج در این گونه اشعار بدل شده است، و آن عبارت است از «نفی خواطر». خواطر (جمع «خاطر» و «خاطره») در این ترکیب یعنی هرگونه فکر و اندیشه یا وسوسه‌ای که از نظر عرفا منشاءِ اینجهانی، مادی یا شیطانی دارد (در مقابل خواطرِ مَلَکی یا آسمانی، که خود موضوعی دیگر است). برای وصول به اهداف عرفان و حضور قلب و جمعیت خاطر باید خواطر ناخوش را طرد کرد. هرگونه اندیشیدن به آنچه از محدودهٔ وقت و حال خارج است، مثل یادآوری هرآنچه در گذشته روی داده یا خاطرات خوش یا ناخوش و نیز هرگونه آرزو و احلام یا توهّمات مربوط به آینده، همه و همه تنها موجب آشفتگی دل و درون و بازماندن از مقتضیٰ و مطلوب حال است. چنانچه یک صوفی یا عارف مثلاً بگوید: اندیشهٔ ماضی و مستقبل را به فراموشی بسپار و حال یا دم را دریاب، قطعاً مرادش این است که: به مقتضای نفی خواطر عمل کن، زیرا این فقط حال است که تو را به مقصود می‌رساند و تکامل می‌بخشد. بنابراین به محض مشاهدهٔ چنین گزاره‌هایی در سخن کسی نباید بی‌درنگ و به طور کلّی آن را حمل بر خوشی و خوشباشی به معنای معمول یا خیام‌گونهٔ آن کرد، زیرا مراد شاعران عارف قطعاً، یا شاعران عرفانگرا بعضاً، همین مدلول نفی خواطر است، خواطری که ریشه در زندگی در دنیای محسوسات و خواهشها و دربایستهای آن دارد و موجب تفرقهٔ خاطر به معنای معروف اخیر است. خواجه عبدالله در تعریف ورع: «ورع بازپرهیزیدن است از ناپسند و افزونی و خاطره‌های شوریده.» (صد میدان ۲۶) این رباعی را به او، و نیز خیام، منسوب داشته‌اند، که اگر از انصاری باشد همین نفی خواطر صوفیانه اراده شده، و اگر از خیام بوده باشد معنای اغتنام فرصت به مفهوم عام آن:

دی کز تو گذشت، هیچ از آن یاد مکن　　　فردا که نیامده‌ست، فریاد مکن

بر رفته و ناآمده بنیاد منه [مکن؟] حالی دریاب و عمر بر باد مکن
(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۵۰؛ رباعیات خیام ۱۵۲)

شبلی: «هزار سالِ گذشته با هزار سال آینده بگذار، وقت نقد نگاه دار. بر اشباح غِرّه مشو.» (شرح شطحیات ۲۵۰) نجم رازی: «پس به نور ذکر و نفی خاطر، دل از تشویش نفس و شیطان خلاص یابد.» (مرصاد ۲۰۴) عزیز نسفی: «ای درویش! احوال گذشته همچون صورتهای خوب که وقتی دیده باشند یا طعامهای صالح که وقتی خورده بوَند، با جمعیتها و صحبتها که وقتی با یاران بوده باشد در خاطر کسی آمد جمله ازین قبیل است. این فکری باشد بی‌فایده و اندیشه‌ای بود بی‌معنی. صوفیان گویند که نفی خواطر یکی از شرایط تصوف است، و علما گویند که خیالات فاسد را ترک باید کرد [...] گذشته و آینده را نفی باید کرد.» (الانسان‌الکامل ۲۴۴) یحیی باخرزی در بیان شرایط اربعینیّه (= چلّه) می‌گوید: «و شرط هفتم نفی خواطر است، خصوصاً خاطری که از سلوک آخرت بازدارد.» و آنگاه آن خواطر را شرح می‌دهد. (فصوص‌الآداب ۳۱۵-۳۱۶) قطب‌الدین شیرازی میان خواطرِ رفتنی و ماندنی فرق می‌گذارد: «مقصود از نفی خواطر نه آن است که خواطر بِاَسْرِهٰا [= به کلّی - م] منتفی گردد تا حالتی روی نماید شبیه بیهوشی؛ مقصود آن است که آنچه رفتنی است برود و آنچه ماندنی است بماند، و شرح این آن است که...» (مکاتیب فارسی ۱۴۲) (نیز در این باره، نک. عزیز نسفی، کشف‌الحقایق ۱۴۱-۱۴۲؛ نجم‌الدین کبری، الی الهائم الخائف مِن لؤمة اللائم ۳۹-۵۶.) مولانا بارها همین معنی را بیان داشته است:

دو گوشم بست یزدان، تا رهیدم ز حال دی و فردا و خرافات
(کلیات ۱، ۲۱۴)

منم که هجو نگویم بجز خواطر خود را
که خاطرم نفسی عقل گشت و گاه جنون شد
(۲، ۲۰۶)

منّت خدای راست که بازآمدی به بحر چون صوفیان ببند لب از ذکر ما مضیٰ
(۷، ۱۴۲)

و اما آنچه در بیت حافظ مشهود است این‌که هرگونه تفرقه و تشتّت فکر، امری شیطانی و اهریمنی است، چنان که به عکس، هرگونه نظم، بسامانی، بهنجاری و فراغ فکر، پدیداری ایزدی؛ نیز می‌فرماید:

منظر دل نیست جای صحبت اضداد دیو چو بیرون رود فرشته درآید

همچنین، هم بیت متن و هم بیت اخیر را دهخدا در شمار امثال آورده است. (امثال و حکم ۲، ۸۵۲)

۷. خرقه‌پوش: شامل زاهد و صوفی، هردو، می‌شود. اگر به معنای زاهد بگیریم می‌توان بر هم زدن بساط عیش و طرب و پیاله‌شکنی او را اراده کرد، ولی اگر صوفی اراده شده باشد محتمل است از مضامینی باشد که صوفی را به باده‌خواری یا دست کم میل به آن متهم می‌دارد، اگرچه برخی صوفیان زاهدسیرت هم بوده‌اند که در طرب‌ستیزی و خم‌شکنی دست کمی از زاهدان یا همدستانشان یعنی محتسبان نداشته‌اند. در هر حال در نامحرم و بیگانه بودن خرقه‌پوش خللی پدید نمی‌آید.

۸. خانقاه: این نیز، چنان که در جای خود ذکر شده، مشترک میان زاهد و صوفی است، و در موارد فراوان از اشعار فرقی هم با مسجد ندارد، یا باری تلقی شعرا چنین است. همچنین خانقاه از نشانه‌های تصوّف عابدانه یا از مظاهر تصوفِ مبتنی بر رسوم و ظواهر است. (دربارهٔ تصوف عابدانه و عاشقانه، تفاوتهای این‌دو و نمایندگان هریک، نک. مرتضوی، مکتب حافظ ۸۰به بعد.) ترک خانقاه به سوی میکده، خرابات و غیره از مضامین بسیار رایج شعر است؛ حتی عارفی خانقاهی چون عراقی نیز بارها نظیر این بیت را بازگفته است:

از خانگاه رفته، در میکده نشسته
صد سجده کرده هر دم، در پیش عُزّی و لات
(کلیات ۱۴۵)

سعدی نیز خانقاه را جای عشق نمی‌داند:

سعدیا، عاشق نشاید بودن اندر خانقاه
شاهدِ بازی فراخ و زاهدانِ تنگخوی
(غ ۶۳۱)

خواجو هم:

گو: پیر خانقاه، بدان حال ما، که ما — از خانقه به خانهٔ خمّار می‌رویم
(دیوان ۴۶۷)

این تضاد را در ابیاتی متعدد از حافظ نیز می‌بینیم، از جمله:

رطل گرانم ده، ای مرید خرابات — شادی شیخی که خانقاه ندارد

مگر: از نوع تأکیدی است = قطعاً، یقیناً، حتماً. (نک. ح ۱۷/۹.)

❊ ❊ ❊

شعری است بر روی هم شاد و خوشدلانه، حاوی شادیهایی هم معمول و متعارف و هم عارفانه. سه بیت نخست وصفی است از تازگی جهان در آغاز بهار، تا مقدّمه‌ای شود برای بیان وجد و شادی درونی و بسامانی و بهنجاری دل یا ذهن شاعر، به‌ویژه که در پایان شعر سخن از یافتن طریق اصلح و بیرون آمدن از تردید و کشاکش درونی می‌گوید.

۱۷۲

۱ سحرم دولت بیدار به بالین آمد
گفت: برخیز، که آن خسروِ شیرین آمد
۲ قدحی درکش و سرخوش به تماشا بخرام
تا ببینی که نگارت به چه آیین آمد
۳ مژدگانی بده، ای خلوتی نافه‌گشای
که ز صحرای ختن آهوی مُشکین آمد
۴ گریه، آبی به رخ سوختگان بازآورد
ناله، فریادرس عاشق مسکین آمد
۵ مرغِ دل باز هوادار کمان‌ابروییست
ای کبوتر، نگران باش، که شاهین آمد
۶ ساقیا، می بده و غم مخور از دشمن و دوست
که به کام دل ما آن بشد و این آمد
۷ رسم بدعهدی ایّام چو دید ابر بهار
گریه‌اش بر سمن و سنبل و نسرین آمد
۸ چون صبا گفتهٔ حافظ بشنید از بلبل
عنبرافشان به تماشای رَیاحین آمد

۱. م: شناسهٔ اضافیِ مقدّم واقع شده، ملحق به «بالین» (= بالینم).

شیرین: ایهامی دارد میان دو معنی: محبوب خسرو پرویز، و دلپذیر، شیرین‌کار و شیرین‌حرکات، ایهامی که از فرط استعمال به کلیشه بدل شده است، چنان که حافظ خود چند بار از آن سود جسته، و من غزلسرایی سراغ ندارم که آن را بیش یا کم به کار نگرفته باشد.

۲. تماشا: به گمانم هردو معنی قابل اراده باشد: الف. سیر و گشت و گذار (عملاً بیشتر در چمن و باغ و بستان) بدین اعتبار که ممکن است معشوق بر عاشقی که سرگرم تماشا و گشت در میان گل و گیاه (برای جستجوی یار) است جلوه کند. ب. نگریستن و دیدن، بدین لحاظ که عاشق در این میان تنها آن نگار را می‌بیند و بس.

(دربارهٔ این واژه، نک. ح ۳۴/۱.)

آیین: ایرانی باستان ā-dayana پهلوی ayēn، advēn و āyīn مرکب از adhi-vaina که adhi یعنی نگاه و نظر، و vaina همریشه است با vain به معنی دیدن. معانی مختلف دارد، چون رسم، روش، قاعده، قانون، گونه، شکل، شیوه، طرز، دین، شریعت، رسوم، شعایر، آداب، تشریفات، زینت، زیور (قس. آذین.) (با بهره گیری از: معین، حاشیهٔ برهان، و حسن دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، هردو ذیل همین واژه، با تلخیص و تغییر) در اینجا = شکل، سان، گونه و نظایر اینها، اما در برخی ابیات حافظ به معنای شیوه، کیش، طریق و طریقت نیز به کار رفته است.

۳. خلوتی: چنان که از لفظ برمی‌آید هر خلوت‌نشین، خلوت‌گزیده، گوشه‌نشین و گوشه گیری است، اعم از زاهد و عارف، زیرا در انواعی از زهد و عرفان یا در شرایطی از این‌دو، خلوت گزیدن وجود دارد، و در هر حال از بیت یا کلّ شعر معلوم می‌شود که کدام منظور بوده است، چنان که در اینجا «نافه گشای» قرینه‌ای است بر خلوت از گونهٔ عرفانی، اما در مواردی از این دست، ظاهراً خلوت زاهدانه مراد است:

ساقی، بیار جامی، وز خلوتم برون کش

تا در به در بگردم، قلّاش و لاابالی

نافه گشای: گشودن نافه، از آن روی که کاری دقیق و مستلزم حوصله است، معمولاً به مفهوم اندیشیدن به معانی و اموری است پیرامون معشوقی که وجودی عطرآگین دارد و تأمل دربارهٔ او فضایی معطّر به ذهن و ضمیر می‌بخشد. (برای توضیح دقیقتر، نک. ح ۱/۲.)

ختن: بنا بر قول یاقوت [در معجم البلدان ـ م] ختن، که گاهی با تشدید نیز می‌آید، نام ولایتی است به زیر کاشغر و در پشت یوزکند [= اوزکند، اوزگند ـ م] (دهخدا) شهر و واحه‌ای بر رود ختن در غرب چین به فاصلهٔ ۲۵۶ کیلومتری جنوب یارکند، بر دامنهٔ کوههای کونلون، که بر جادهٔ ابریشم قرار داشت. (مصاحب) در داستانهای رمزی، «صحرا» نمادی است برای عالم علوی. (نک. پورنامداریان، رمز و داستانهای رمزی ۳۱۸.) و در ترکیب «صحرای ختن» هم به نظر می‌رسد همین مفهوم صحرا در الحاق به نام مکانهای معروف به مشکخیزی، فضایی روحانی و معطر را تداعی می‌کند که غایت آرزوی شاعر است و ختن را چونان مقصدی برای وصول به آرزوی شاعر به میان می‌آورد و رشتهٔ دور و دراز آرزوی وصل و لقا، وی را به گشت و جستجو در بلادی از این دست (که در حقیقت فقط وجود ذهنی و خیالی دارند) می‌کشاند. در

مورد شوقی که شاعر به بوی مشک ختن دارد و دردی که در دل او موج می‌زند هیچ بیتی از حافظ (و شاید از هر شاعر دیگری) بدین گویایی نیست:

اگر ز خون دلم بوی شوق مـی‌آید　　　عجب مدار، که همدرد آهوی ختنم

ختن (همچون دیگر بلاد مشکخیز اطراف آن) از دورترین مکانهای شـناختهٔ آن روزگار بوده است، چنان که مثلاً وقتی فرّخی می‌گوید ممدوح وی اینجاست و تدبیر او تا ملک ختن را در بر می‌گیرد، از همین روست:

او ایــدر است و رای و تـدبیر او　　　گــردان مـیان قـیروان تـا ختـن

(دیوان ۳۱۶)

امـا دل و ذهـن شـاعر نـمادگرای مـا ایـن فـاصلهٔ دراز را درست بـه هـمان سـان درمی‌نوردد که عارف سالک فاصلهٔ بی‌نهایت خود را با محبوب به همت خـویش از میان برمی‌دارد. گفتنی است که مضامین دربارهٔ مشک تتار، چین، خـطا، خـتن و... از نخستین دورهٔ شعر دری همواره رایج بوده، اما آن مضامینِ ضمن تغزلات قصاید از نظر ژرفا کجاست و اشعار شاعران عارف یا عرفانگرا در این باب کجا.

۴. ناصر بخارایی:

جـز دل کسـی نـدارد انـدیشه از غـبارم

جز دیـده کس نـیارد آبـی بـه روی کـارم

(دیوان ۳۳۱)

آب به رخ آوردن: ایهام: الف. آب (اشک) بر رخ جاری کردن؛ ب. طراوت و جلا دادن به چهره؛ ج. اعتبار و آبرو به عاشقان دلسوخته بخشیدن

و اما در فضیلت گریستن و گریاندن، که در عالم اسلام به‌ویژه تشیع جایگاهی ویژه دارد، احادیث و اقوال معصومین و اولیا بسیار است، که سفارش به بُکاء (گریه) اِبکاء (گریاندن) و تباکی (حالت گریه به خود گرفتن، البته نه به انگیزهٔ تظاهر) شده است. اسلام برای گریستن به قصد انابه، فضیلت و مـعنویتی قـایل است کـه در روزگـار و فرهنگ ایران باستان پیشینه نداشـته است. (بـرای اطـلاع بـیشتر دربـارهٔ گـریه، نک. مدخلهای «بُکاء» و «بَکّاؤن» از بهاءالدین خرّمشاهی، دایرةالمعارف تشیع ۳.) حضرت علی (ع) در دعای شب نیمهٔ شعبان: اِرْحَمْ مَـنْ رأسُ مـالِهِ الرَّجـاء و سِـلاحُهُ البُکـاء. (صحیفهٔ علویهٔ ۲۰۵) از ابوسلیمان دارانی منقول است: لَو اَنَّ مَحزوناً بَکیٰ فی اُمّةٍ لَرَحِمَ اللهُ تِلکَ الأُمّة. (سلمی، طبقات‌الصوفیه ۸۲) (اگر غمگین و سـوخته‌ای در مـیان امـتی بگرید، خداوند بر آن امت رحم می‌آورد.) حافظ خود بارها از تأثیر گریه سخن گفته،

مثل:... به عذر نیمشبی کوش و گریهٔ سحری (۴۴۳/۴)

۵. کبوتر و نگرانی از شاهین: خاقانی:

باری، کبوترا، تو ز من نامه‌ای ببر — نزدیک یار و پاسخش آور به سوی من...

گستاخ برمپر، که نباید که ناگهی — شاهین بود نشانده به راهت عدوی من

(دیوان ۶۵۱)

خواجو:

پرندگان هوای تو شاهبازانند — اگرچه همچو کبوتر اسیر شاهین‌اند

(دیوان ۲۳۹)

لیکن سعدی کبوتری را که گرفتار یار چالاک و شاهین‌گونه است نیکبخت می‌داند:

ز نیکبختی، سعدیست پای‌بند غمت — زهی کبوتر مقبل که صید شاهینی

(غ ۶۲۵)

بیت حافظ در لخت نخست همانند بیت سلمان است، به‌ویژه که ایهام «باز» به پرندهٔ شکاری در بیت حافظ در اینجا هم هست:

باز جانم هدف تیر کمان‌ابروییست — که کمان غم عشقش نه به هر بازوییست

(دیوان ۶۸)

هوادار: «هوا» ایهام میان دو معنی میل یا محبت و فضا دارد، همچنان که در بیت سعدی:

گر بپرّد مرغ وصلت در هوای بخت من

وه که آن ساعت ز شادی چارپر گردم چو تیر

(غ ۳۰۸)

نگران: ایهام به دو معنی (بیننده + مضطرب) سلمان، با همین ایهام:

ای کرده نهان رخ ز گرانجانی اغیار — بنمای رخ از پرده، که یاران نگران‌اند

(دیوان ۱۴۷)

شاهین: یکی از مرغان شکاری بسیار بزرگ است، چون بالها گشاید به سه متر رسد. پرنده‌ای است بلندآشیان، سبکپر، تندنگاه، تیزبانگ، ستبرنوک، سهمگین‌چنگال. در شکار خویش از جانوران بزرگتر از خود همچون گوسفند و بز و آهو روی نگرداند و از ربودن بچگان آدمیزاد نیز باک ندارد. بیش از صد سال زیست کند. در توانایی و شکوه، سرآمد پرندگان و از این رو شاه مرغان است. این پرندهٔ

هوشیار و چالاک در همه‌جا دیده می‌شود، به‌ویژه در سرزمینهای بیشه‌زار و کوهستانی. ایران هم نشیمنگاه این مرغ بوده و دیرگاهی است توجه ایرانیان به این هوانورد گستاخ کشیده شده است. (ابراهیم پورداود، «شاهین = آله (نشان ایران باستان)» فرهنگ ایران باستان ۲۹۶ به بعد) استاد فقید در طی پژوهشی دقیق نشان داده که شاهین همان «عقاب» عربی است. نام دیگر آن آله است، در اوستایی آلوه، در متن پهلوی بندهشن اَروا arva (که نام قلعهٔ الموت برگرفته از «آله موت» = آشیانهٔ عقاب است.) نام «شاهین» هم تحولی است از «سَئِنَ saena (= سیمرغ) که در «زامیاد یشت» در اوستا از آن سخن رفته است. ایشان تصویری هم از یک مدال هخامنشی (مضبوط در بریتیش میوزیم) به دست داده‌اند که نقشی از شاهین یا عقاب را در میان دارد. (برای اطلاع بیشتر، نک. اصل مقاله.) از دیگر ویژگیهای این مرغ این‌که پشت و پر و سینهٔ آن نماد رنگارنگی و تنوع و زیبایی است؛ قطران تبریزی:

هوا چون پشت شاهین شد، زمین چون سینهٔ ببغا

ز صُلصُل در دمن غلغل، ز بلبل در چمن غوغا

(دیوان ۲۷)

در نجوم، چند ستاره در یک ردیف در صورت فلکیِ نسر طایر قرار دارد که در اصطلاح به آن «شاهین چرخ» و «میزان» گفته می‌شود؛ فخرالدین اسعد:

ترازو را همه رشته گسسته　　　　دو پلّه مانده و شاهین شکسته

(ویس و رامین، طبع محمد روشن ۷۸)

(با استفاده از: منیژهٔ عبدالهی، فرهنگنامهٔ جانوران در ادب پارسی ۲۸۶، با تغییر و تلخیص؛ نیز نک. نسوی، بازنامه، مقدمهٔ مصحح ۵۷ـ۵۹ و متن ۱۵۷ـ۱۵۹.)

و اما در بیت حافظ، نگرانی کبوتر (دل) از دو جهت است: یکی این‌که معشوق کمان (ابرو) دارد، و دیگر این‌که خود شاهینی شکرنده و چالاک است.

۷. اش: عرف دستور عصر ما آن را شناسهٔ اضافی (= گریهٔ او) می‌گیرد، حال آن‌که مطابق دستور قدیم شناسهٔ مفعولی تلقی می‌شد (= او را گریه) اگرچه با فکّ اضافه در نهایت بدل به شناسهٔ اضافی می‌شود.

حسن تعلیلی است از امری طبیعی (باران) بدین سان که از نگاه شاعر، ایّامِ بدعهد سبب مرگ گلهای نامبرده می‌شود، پس باران بهاری، گریهٔ ابر است بر ستمی که بر این گلها می‌رود، اما در حقیقتْ این آدمیان‌اند که مراد شاعرند و معروض بدعهدی ایام. به دیگر سخن، پدیدارهای طبیعی، بدلی برای انسانها شده‌اند.

۸. این‌که بلبل سخن حافظ را به گوش صبا می‌رساند کنایه‌ای ظریف است از این‌که حافظ خودش بلبل است، وگرنه چه نیازی به میانجی شدن بلبل بوده است؟ همچنین «تماشا» در اینجا نیز، هم می‌تواند به معنای دیدن باشد، و هم سیر و گشت و گذار (به شرحی که در ب ۲ ذکر شد.)



این غزل نیز بر روی هم غزلی است شاد، امیدوار و نویدبخش. (اساساً در چند شعر گذشته که همگی «آمد» را در ردیف خود دارند کمتر رنگ غم و حزن و ملال دیده می‌شود.) البته سخن از گریه و ناله (ب ۴) هم منافی با آنچه گفتیم نیست، زیرا این هردو دلخواه و مددکار شاعرند، و به همین سان تعبیر از باران به گریهٔ ابر (ب ۷). در هر حال، در سخن اندیشه‌وران دردمند کجا می‌توان شادی و خوشی محض و مطلق یافت؟ وانگهی، در اشعار خواجه از غم شاد یا مکتب سازندهٔ غمْ فراوان سخن رفته است.

۱۷۳

۱ ای پستهٔ تـو خـنده زده بـر حـدیث قـند
مشـــــتاقم، از بــــرای خـدا یک شکــر بـخند

۲ خواهی که برنخیزدت از دیده رود خون
دل در وفـــای صــحبت رود کســـان مـبند

۳ طــوبی ز قـامت تــو نـیارد کـه دم زنـد
زیــن قــصّه بگــذرم، کـه سـخن مـی‌شود بـلند

۴ گر طَیره مـی‌نمایی و گـر طعنه مـی‌زنی
مـــا نـــیستیم مـــعتقد مـــرد خـــودپسند

۵ زاشــفتگی حـــال مـــن آگـــاه کـی شـود
آن را کــــه دل نگشت گـــرفتار ایــن کـمند؟

۶ بازار شوق، گرم شد، آن شمع قد کجاست
تــا جـان خـود بـر آتش رویش کـنم سپند؟

۷ حافظ، چو تَرک غـمزهٔ تـرکان نـمی‌کنی
دانــی کـجاست جـای تـو؟ خـوارزم یـا خـجند

۱. پسته: استعاره از دهان نمکین است به‌ویژه آنگاه که به خنده باز شود. دهانْ همزمان به قند تشبیه شده، اما همراه با تفضیل در صفت نمکینی بر شیرینی.
شکر: تشبیه مضمر خندهٔ یار به آن است. نکتهٔ گفتنی این‌که «یک شکر» از واحدها یا مقیاسهای ابداعی یا شاعرانه‌ای است که جایگزین واحدهای معمولی می‌شوند، مثل «یک کوچه راه» در این بیت صائب:

با عقل گشتم همسفر، یک کوچه راه از بیکسی
شد ریشه ریشه دامنم از خار استدلالها
(دیوان ۱، ۴۱۰)

نیز چمن، نیستان و خُمخانه در بیت اقبال لاهوری:

آنچه من در بزم شوق آورده‌ام دانی که چیست؟
یک چمن گل، یک نیستان ناله، یک خمخانه می

بیشترین و نوترینِ این گونه واحدها هم در سبک هندی بوده است. (در این باره، نک. شفیعی کدکنی، شاعر آینه‌ها، زیر عنوان «وابسته‌های عددی» ۴۵-۴۷. مراد ایشان از این وابسته‌ها همان واحدهای یاد شده است. نیز مؤلف همین بیت حافظ و مورد «یک شکر» را هم جزءِ مثالهایشان ذکر کرده و نیز شواهدی از عبدالقادر بیدل به دست داده‌اند.)

۲. خودش در مضمون مذمّت دل بستن به بچهٔ (علی الرسم پسربچهٔ) مردم:

می‌خورد خون دلم مردمک چشم و سزاست

که چرا دل به جگرگوشهٔ مردم دادم

رود: جناس تام میان دو «رود»، به ترتیب به معنای رودخانه و فرزند؛ خود او:

از آن زمان که ز چنگم برفت رود عزیز　　کنار دامن من همچو رود جیحون است

که نظیر جناس یاد شده است، با این تفاوت که در مصراع اول «رود» ایهامی است میان معنای فرزند و ساز معروف، به اعتبار «چنگ». (نک. ح ۵۵/۷.)

در مورد معنای بیت متن، دلیل رود خون از دیده جاری شدن می‌تواند بیوفایی ناشی از بازیگوشی و سبکسری کودکانه باشد، و یا تشنیعهایی که از رهگذر قبح موضوع متوجه عشق‌بازنده با اطفال می‌شود.

۳. طوبی: قامت یار در بلندی، از طریق تشبیه مضمر همراه با تفضیل به درخت بلند و راست‌قامت طوبی (درخت بهشتی) مانند شده است. معنای تفضیل قامت یار هم در این است که طوبی نمی‌تواند از قامت یار دم بزند و خود را صاحب چنان قدّی بداند. (در مورد طوبی، نک. ح ۶۰/۳.)

سخن می‌شود بلند: ایهام به بلندی قامت، که سخن دربارهٔ آن هم بلند خواهد بود، بدین معنی که موجب اطالهٔ کلام خواهد شد. سلمان همین معنی را به گونه‌ای دیگر، ولی به همان سان با ایهام، پرورده است:

چون که به بر درکشم قدّ تو، گوید جهان

هان، که نهادیم ما آرزوَت در کنار

(دیوان ۱۷۸)

یعنی آرزویی که در کنار توست (قامت) یار بالابلند است که همان آرزوی دور و دراز تو است.

۴. طَیره نمودن: اینجا خشم یا آزردگی نشان دادن، و «نمودن» فعل تام است. (دربارهٔ «طیره»، نک. ح ۱۰۴/۴؛ در مورد فعل «نمودن» نک. ح ۱۶۲/۷.)

طیره: قزوینی: جلوه، که «جلوه نمودن» با توجه به خودپسندی باید به معنای منفی آن یعنی خود را در چشم دیگران آراستن، بدون برخورداری از سیرت نیک تفسیر شود، به‌ویژه که قزوینی به جای «مرد» دارد: شیخ، و جلوه نشان دادن (یا جلوه کردن) در مورد شیخ، اقوی است و در شعر خواجه هم سوابقی دارد. اما «طیره» رجحان مسلّمی دارد و نیازی هم به تفسیر ندارد. نیز با «جلوه» تناسب آوایی میان «طیره» و «طعنه» (که خود از مزایای بیت است) از میان می‌رود. بیشتر چاپها هم «طیره» دارند، از جمله نائینی، عیوضی و سایه. اما انجوی مثل قزوینی دارد: «جلوه» و «شیخ».

۵. کمند: استعارهٔ کنایی از زلف دراز است، که یکی از ملائمات آن یعنی «آشفتگی» در بیت آمده است.

۶. سلمان:

من علی‌رغم عدو برجهم از شادی، اگر　　　پیش روی تو بر آتش بنهندم چو سپند
(دیوان ۱۶۳)

حافظ خود چند بار مضمون با آتش و سپند دارد، چون:

جان عشّاق سپند رخ خود می‌دانست　　　واتش چهره بدین کار برافروخته بود

قزوینی در اینجا این بیت را افزون دارد:

جایی که یار ما به شکرخنده دم زند　　　ای پسته، کیستی تو؟ خدا را، به خود مخند

که این نیز تشبیه تفضیل دهان یار به هنگام خنده به پسته است، و بیت صورتی است تقریباً تکراری از مطلع شعر با همان عناصر، و نیز قافیه‌ای مکرر. احتمال می‌رود کار کسی بوده که می‌خواسته طبع‌آزمایی یا اِعمال سلیقه‌ای در مورد مضمون مَطلع بکند. سایه هم با آوردن بیت به راه قزوینی رفته، اما بیشتر طبعها آن را نیاورده‌اند.

۷. جناس ناقص میان «تَرک» و «تُرک» (که اصل مضمون بر پایهٔ آن است) سوابق زیاد دارد؛ سنایی:

گویند: بگو به تَرک تُرکت　　　تا بازرهی ز پارسایی
(دیوان ۱۰۳۷)

سعدی:

نگفتمت که: به ترکان نظر مکن، سعدی؟　　　چون تَرک تُرک نگفتی، تحملت باید
(غ ۲۷۶)

شیرین مغربی:

الا ای تُرک یغمایی، بیا جان را به یغما بر
نه دل تَرک تو خواهد کرد، نی تو ترک یغما را
(دیوان ۱۱)

به نظر می‌رسد بیت حافظ به آنِ سعدی نزدیکتر باشد.

خوارزم: «آنک بر مغرب ماوراءالنهر است حدود خوارزم است.» (حدودالعالم ۱۲۲) «ناحیه‌ای است مشهوره مشتمل بر مدینه‌ها و قریه‌ها و بقعه‌های وسیعهٔ فسیحه، جامعه مر انواع خیرات و اصناف مبرّات را. جارالله زمخشری گفته که: به خوارزم فضایلی است که در غیر آن از سایر اَقطار زمین موجود نیست [...] به میانه‌اش گرفته‌اند اهل شرک، و احاطه‌اش کرده‌اند قبایل ترک. قتال با اهل کفر و ضلالْ لازم احوالشان و غزا با اعدای راه هُدی مطلب اعلایشان [...] و قدرت آفریدگار، حِصنی برای آنها از جیحون، که عبور بر آن متعذّر و سلوک به آن متعسّر است، ساخته، آب آن بر اهل شهر، عذب فرات و بر اعداء، شربت تلخ ممات [...] و از جملهٔ آنچه خوارزم به آن مختص است اصناف غلامان خوشرو و انواع اسپان خوش‌رفتار و اقسام جوارح طیور مثل باز و چرغ، و اجناس پشم و الوان ثیاب، و ثمار آن اطیب ثمار...» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۲، ۳۵۱)
ایالت خوارزم در اوایل قرون وسطی دو کرسی داشت: یکی در جانب باختری یعنی جانب ایرانیِ رود جیحون، موسوم به جرجانیه یا اُرگنج، و دیگری در جانب خاوری یعنی جانب ترکیِ آن رود، موسوم به کاث، و این کرسی اخیر در قرن چهارم هجری از ارگنج آبادتر و مترقی‌تر شد. (لسترنج ۴۷۴؛ برای اطلاع بیشتر، نک. تمامی فصل سی و دوم ۴۷۴ـ۴۸۸.)

خجند: «قصبهٔ آن ناحیت است و با کِشت و برز بسیار است و مردمانی بامروّت، و از وی انار خیزد.» (حدودالعالم ۱۱۱ـ۱۱۲، در ذیل ماوراءالنهر) خجند یا خجنده: اولین شهر فرغانه در طرف باختر و سر راهی که از سمرقند می‌آید در ساحل چپ سیحون و یک فرسخ در جنوب آن ربض کَند واقع بود. خجنده در کنارهٔ آن رود کشیده شده و بسیار کم‌عرض بود، با یک قلعه و یک زندان. مسجد جامع در داخل شهر و قصر فرماندار در میدان ربض قرار داشت. ابن‌حوقل خجنده را شهری بسیار قشنگ شمرده گوید: اهالی این شهر قایقها و کشتیهایی دارند که به وسیلهٔ آنها روی رود سیحون سفر می‌کنند. (لسترنج ۵۱۰)

و اما دربارهٔ بیت متن، خانلری می‌پرسد: آیا کنایه به کمال خجندی است؟ (دیوان ۲، ۱۲۵۰) اما این بنده آن را بیش از هر چیز قافیه‌سازانه می‌داند. خوارزم و خجند بد

جایی هم نبوده‌اند تا مثلاً کسی با رفتن به آنجا گرفتار مشقتی شود. بنابراین از چه جهت ممکن است کنایه‌ای به شاعری با اصل خجندی انگاشته شود؟ مضمون هم که دیدید قدیمی است.



غزل زبانی کاملاً عاشقانه دارد، بدون حتی یک نشانهٔ قانع‌کننده از عرفان. این غزل و نظایر متعدد آن را به صِرف قیاس با اشعار مسلماً عارفانهٔ حافظ عارفانه انگاشتن و بر وفق عرفان تفسیر کردن، طیرهٔ عقل و قبول خطر بیهوده است و قطعاً هم کار به لاطائل گفتن و رطب و یابس برهم کردن می‌کشد، و این مشکلی است نوعی که در پاره‌ای از تفاسیر قدیم و جدید از حافظ به کرّات دیده می‌شود. عده‌ای به هر حال اعتیاد به اجتهاد در برابر نصّ یا عرفانیات‌بافی دارند. ظاهراً یا عملاً این حق را برای شاعر قایل نیستند که شعر عاشقانه یا به زبان عشق بشری بگوید. بنابراین در مورد چنین اشعاری هم وارد یک رشته معادل‌سازی میان عشق عادی و عشق عرفانی می‌شوند، کاری که بیشتر به انشاپردازی‌های کودکان دبستانی می‌ماند. معمولاً هم از خود نمی‌پرسند: اگر شاعر قصد آن داشت تا علناً عارفانه‌سرایی کند آیا ناتوان از آن بود؟ این مشکل به طور کلّی مربوط به شاعران عرفانگراست که شعرهایشان بیانگر امور و احوال مختلف زندگی و از جمله عرفان است، یعنی امثال سعدی و حافظ، و نه شاعران عارف که شعرشان چون وسیله‌ای در خدمت ایدئولوژی آنان است. در هر حال، ساده بگویم: بافتن بافتن است، حتی اگر آن را صد گونه به آیات، اخبار، اقوال، اشعار و... بیارایند. اصل راه خطاست. البته این کمترین در این دفتر کوشیده است تا خود را دایماً به دامچالهٔ تفاسیر و تأویل عرفانی‌نما نیندازد، مگر در مواردی که نمودها و نشانه‌های کافی و قوی بر ایده‌های عرفانی در شعر بیابد، و تازه در این گونه موارد هم قید احتمال را افزوده است.

و اما غزل، با وجود آن «پسته»، قدری کم‌نمک است و به رغم «قند» و «شکر» نه چندان شیرین. بنایش هم بر قافیه است، و لذا فاقد عاملی وحدتبخش به نام ردیف. از همین روست که از موضوعی به موضوع دیگر می‌رود: از پسته و قند دهان معشوق به نهی از عشق باختن به کودک مردم؛ بازمی‌گردد به معشوق، و آنگاه به خودپسندی، مجدداً به عشق و شوق و آشفتگی آن. برخلاف اغلب اشعار متنوع او پیوندهای میان مضامین مذکور چندان استوار هم نیست. دیگران هم نظر مثبتی دربارهٔ این غزل نداشته و آن را از ضعیف‌ترین آثار خواجه دانسته‌اند. جناب سلیم نیساری هم ترجیح داده‌اند آن را در دفتر دگرسانیها نیاورند.

۱۷۴

۱ نه هرکه چهره برافروخت، دلبری داند
نه هرکه آینه سازد، سکندری داند
۲ نه هر کسی که کُلَه کج نهاد و تند نشست
کلاه‌داری و آیین سروری داند
۳ تو بندگی چو گدایان به شرط مزد مکن
که دوستْ خود روش بنده‌پروری داند
۴ وفای عهد نکو باشد، ار بیاموزی
وگرنه هرکه تو بینی، ستمگری داند
۵ بباختم دل دیوانه و ندانستم
که آدمی‌بچه‌ای شیوهٔ پری داند
۶ غلام همّت آن رند عافیت‌سوزم
که با گداصفتی کیمیاگری داند
۷ هزار نکتهٔ باریکتر ز موی اینجاست
نه هرکه سر بتراشد، قلندری داند
۸ مدارِ نقطهٔ بینش ز خال تست مرا
که قدر گوهر یکدانه جوهری داند
۹ به قدّ و چهره، هرآن کس که شاه خوبان شد
جهان بگیرد، اگر دادگستری داند
۱۰ ز شعر دلکش حافظ کسی بود آگاه
که لطف نظم و سخن گفتن دری داند

۱. چهره برافروختن: یا خشم و غضب نشان دادن، همچون قهر، دشنام‌دهی، اِعراض و استغنا، از صفات و عادات معاشیق آن روزگاران بوده است. اما به نظر می‌رسد شاعر از این مضمون به عنوان ذکر مثال برای موضوعی سود جسته است که عاشقانه به معنای معمول آن نیست. (در این باره بنگرید به تحلیلی از کلّ شعر در سخن پایانی.)

آینه و سکندری: نک. ح ۵/۵.

و اما زریاب خویی در ضمن بحثی دربارهٔ «آینهٔ مُحرِقه» (= آینهٔ آتشین، آتشین آینه) این بیت را هم آورده و صفت برافروخته را به این آینه مربوط دانسته است. (نک. آئینهٔ جام ۶۳.) به گمان بنده، اگرچه برافروختن می‌تواند نسبت و ارتباطی با آینه داشته باشد، اما بعید است ارتباط آشکاری با نوع محرقهٔ آن داشته باشد، زیرا برافروختن ارتباط با روشنی و تابش آینه دارد، و نه سوزندگی نوع خاصّ محرقه. ایشان شواهدی هم از آینهٔ آتشین از متون شعری داده‌اند، از جمله این بیت خاقانی:

بامدادان کنم از دیده گلاب‌افشانی کاتشین آینه عریان به خراسان یابم

(دیوان ۲۹۵)

که در آن استعاره از خورشید است. به راستی چه نیازی هست که برای یک کنایهٔ سادهٔ مذکور این همه راه دور برویم بدین سان که قایل به ارتباطی میان دو کنایهٔ مجزّا از همدیگر شویم و صفت برافروختگی چهرهٔ دلبر را به آینهٔ اسکندر (که از نوعی بجز محرقه است) ربط دهیم به علاوهٔ مبلغی بحث و شاهد؟ این را به‌ویژه از آن روی می‌گویم که مطابق عادت معمول در مورد شعر حافظ حتی در موارد ساده‌تر سعی می‌شود ارتباطهایی نهفته و مرموز میان عناصر شعر برقرار و در پس هر گزارهٔ سادهٔ او نیز به اصطلاح غولی از معانی غریبه جستجو شود.

بیت پیداست دارای ارسال‌المثل یا به قولی ارسال‌المثلَین است. محتوی را می‌توان مثلاً با ترکیب دو مَثَل به دست داد: الف. مرغی که انجیر می‌خورد نوکش کج است، یا به قول نظامی:

سفرهٔ انجیر شدی صفروار گر همه مرغی بُدی انجیرخوار

(مخزن ۴۴)

ب. می‌گویند: فلانی از کلاهدوزی فقط پُف نم زدنش را بلد است. البته خود بیت حافظ به مَثَلی سایر بدل شده است. (دهخدا، امثال و حکم ۴، ۱۸۶۱)

۲. کُلَه کج نهادن: کلاه کج کردن و نهادن، مثل کلاه شکستن و کلاه گوشه شکستن، کنایه از نخوت و غرور (آنندراج)

کلاه‌داری: یا کلهداری = بزرگی، سروری، پادشاهی و سیادت؛ همچنان که مثلاً نرگس را به دلیل شکل کلاه گونهٔ تاج آن کلاه‌دار گلها، و باز را از جهت کلاهکی که برای پوشاندن چشم بر سر او می‌گذاردند کلهدار مرغان می‌خواندند. (در مورد اخیر، نک. ح ۴۸۰/۵.) در اشعار نیز کج نهادن کلاه به معانیی چون اوج غرور، بَطَر، سرکشی،

ناز و غیره آمده است؛ عطار، دربارهٔ معشوق:

کـمر بسـته، کـلاه کـج نـهاده گره بر ابرو و پرخشم و سرمست

(دیوان ۱۱۳)

امیرحسن دهلوی:

همیشه تا که بـه مـلک بـهار، غـنچهٔ تـو به فتح گل بـود از نـاز کـج نـهاده کـلاه...

(دیوان ۵۴۷)

سلمان:

چشمِ بازی و طریق ادب آن است انصاف که کله کج ننهد پـیش تـو دیگـر نـرگس

(دیوان ۵۳۹)

نه هر کسی که کله: قزوینی: نه هرکه طَرْف کله؛ نسخ قدیم قبل از خلخالی (مورخ ۸۲۷، که اساس قزوینی است) جملگی مثل خانلری‌اند. (نک. نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۶۱۱.) البته ضبط قزوینی برای حافظ‌دوستان به عادت بـدل شـده، ضـمن ایـن‌که «طـرف» (=کـنار و گـوشه) از نـظرگاه اطـلاع‌بخشی (= information نـظریه‌ای در زبانشناسی) مسلماً چیزی افزون بر ضبط خانلری دارد. ایهامی هم به معنای کمربند (از لوازم سروری و پادشاهی) در آن هست. حافظ هم خودْ آن را برای کـلاه بـه کـار برده:... برشکن طرف کلاه و برقع از رخ برفکن (۳۸۲/۹) با این وجود، خـانلری بـه روش درست عمل کرده است.

همچنین «کله کج نهادن» همان است که در شعر دیگر حافظ «کلاه گوشه شکستن» آمده است:... کلاه گوشه به آیین دلبری بشکن (۳۹۱/۲)

۳. بندگی به شرط مزد: یکی از اصول مهم در تصوف و عرفان (که به زعـم عـرفا تفاوت عارف عاشق از زاهد عابد است) این است که غایت طاعات و عبادات نـباید طلب بهشت و ثواب و نعیم اُخروی باشد، و به دیگر سخن، حق را باید به خاطر خود او پرستید، و نه به بویهٔ بهشت و به انگیزهٔ رهایی از دوزخ، یا به فرمودهٔ حافظ:... کـه حیف باشد از و غیر او تمنّایی (۴۸۲/۸) این معنی، چه در متون تصوف و چه در اشعار، فراوان بازگو شده، و یکی از بنمایه‌های رایج اشعار عرفانی است. ابوسعید سخنی در همین باره دارد که برخی واژه‌های آن با بیت حافظ مشترک است مثل بندگی، شرط، مزدوری، و تأثّر حافظ از آن محتمل: «پرسید کـه: شـرط بـندگی چـیست؟ و شـرط مزدوری چیست؟» (اسرارالتوحید ۱، ۴۲) در اینجا هم آن پیری که سخن او را نقل کرده است قصد دارد ظاهر شریعت را در حکم بندگی کردن به شـرط مـزد مـعرفی کـند.

فضیل عیاض در پاسخ به این‌که سفله کیست «گفت: آن‌که حق را بر بیم و امید می‌پرستد.» (جامی، بهارستان ۳۱) ابوبکرالواسطی: مُطالعةُ الأَعواضِ عَلَی ٱلطّاعاتِ مِنْ نِسیانِ الفضل. (سُلمی، طبقات‌الصوفیه ۳۰۶) (نظر داشتن به عوضها و پاداشها در طاعات از فراموشی فضل [خدای ـ م] است.) خواجه عبدالله انصاری: «من چه دانستم که مزدورْ اوست که بهشت باقی او را حظّ است؟ و عارف اوست که در آرزوی یک لحظه است؟ من چه دانستم که مزدور در آرزوی حور و قصور است؟» (کشف‌الاسرار ۱، ۴۶۹) غزالی: «و علی (رض) همی گوید که روز قیامت فرا قُرّاآن گویند که: نه کالا به شما ارزانتر فروختند؟ نه اندر حاجتهای شما قیام کردند؟ نه ابتدا بر شما سلام گفتند؟ یعنی این همه جزای عمل خویش است که ستدید و خالص بنگذاشتید [...] و بدین سبب است که مخلصان جهد کرده‌اند تا عبادت خویش همچنان پنهان دارند که فواحش و معاصی پنهان دارند، چه بشناخته‌اند که جز خالص نخواهند پذیرفت اندر قیامت.» (کیمیا ۲، ۲۲۳) نجم رازی (که عبارات او هم به سخن خواجه بس نزدیک است): عبودیت از بهر بهشت و دوزخ مکن چون مزدوران، بندگی ما از اضطرار عشق کن چون عاشقان.» (مرصاد ۱۷۱) سعدی: «... منْ بنده امید آورده‌ام، نه طاعت؛ به دریوزه آمده‌ام، نه به تجارت.» (گلستان ۸۶) مولانا:

عاشق عشق خدا وانگاه مزد؟ جبرئیل مؤتمن وانگاه دزد؟
(مثنوی ۵، ۱۷۴)

چو نیست عشق ترا، بندگی به‌جا می‌آر که حق فرونهلد مزدهای مزدوران
(کلیات ۴، ۲۷۳)

سیف فرغانی:

یک کف از خاک سر کوی تو وز عاشقْ جان
زر به مزدور ده و کار همی فرمایش
(دیوان ۲، ۶۴)

بندگی به شرط جزا کردن، گذشته از این‌که زادهٔ آزمندی زاهدانه است، در حکم تعیین تکلیف برای حق نیز هست. اوست که می‌داند هر بنده را چگونه بپرورد و به هریک چه پاداشی دهد: بهشت را ارزانی آزمندان می‌کند و محبت خویش را نثار عاشقان پاکباز.

۵. شیوهٔ پری: به نظر می‌رسد چیزی است چون فریب و افسون، به لب چشمه بردن و تشنه بازگرداندن، دیدار نمودن و پرهیز کردن، از این دست که سعدی وصف می‌کند:

دانمت آستین چرا پیش جمال می‌بری
رسم بود کز آدمی روی نهان کند پری
(غ ۵۴۹)

ظاهراً شیوهٔ پری‌وارِ مخاطبِ موصوف در اینجا منفی و نادلخواه است، و نه از آن گونه که گفته است: «شیوهٔ حور و پری خوب و لطیف است...» (۱۲۱/۲)

۶. گداصفتی: به معنای عارفانهٔ آن آمده است، یعنی برابر با اصطلاح «فقر». (نک. «فقر» در: ح ۴۰/۱۰.) فقر یا گدایی را از آن روی با واژه‌هایی چون گنج، دولت، کیمیا و نظایر اینها آورده‌اند که از نظر عرفا انسان آنگاه که دریافت که هیچ چیز از آنِ خود ندارد و همه‌چیز او عاریتی از جانب پروردگار اوست، به کیمیای معرفت نفس دست می‌یابد و دنیا و عقبیٰ را در هوای مولیٰ پس پشت می‌گذارد.

با گداصفتی: قزوینی: در گداصفتی؛ قدیمترین نسخ «در» دارند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۱۱) اینجا به گمانم «در» تفاوتی بیش از صِرف تغییر یک حرف اضافه پدید می‌آورد، به‌ویژه که «داند»، علاوه بر معنای معمول، حامل معنای «تشخیص می‌دهد» نیز هست.

۷. سر تراشیدن: پیشتر در ضمن بحث از قلندریه از این سنت ایشان، منشاء و حکمت آن، و از اصطلاح «چار ضرب» (ستردن موی سر، ریش، سبلت و ابروان) سخن رفت. (ج ۱، ۲۶۶ ـ ۲۶۷) در قلندرنامهٔ خطیب فارسی نیز بارها بر آن تأکید شده. دربارهٔ شیخ جمال ساوی (ظ. پیشوای معنوی این فرقه) هم آمده که در ملاقات با جلال درگزینی عارف به چنان تغییر حالی می‌افتد که تمامت موی بر اعضایش به جمله فرو می‌ریزد:

بگفت اینها و سر در خود فروبرد — پس از یک ساعتی چون سر برآوُرد
نبوده بر همه اعضاش یک موی — نه اندر سر، نه اندر ریش و ابروی
(۵۷)

به هر حال در فرهنگ قلندری «موی» دارای چنان اهمیتی است که تعبیر «یک سرِ مو» و امثال آن را بارها به کار برده و به موی کسی سوگند خورده‌اند (همچنان‌که امروز هم عده‌ای می‌گویند: به مُوت قَسَم.) در همان منظومه:

خداوندا، به حقّ موی سادات — به حقّ حرمت گیسوی سادات
که درویشان راهت را صفا بخش — گناه ما به موی مصطفیٰ بخش
(۷۱)

در مورد لخت دوم بیت حافظ، اگرچه خود با همین لفظ هم جنبهٔ مَثَل یافته (امثال و

حکم ۴، ۱۸۶۲) اما این مضمون بسی پیش از خواجه همچون مثل بر زبانها جاری بوده است؛ مثلاً اوحدی می‌گوید:

بدین ریشِ تراشیده قلندر کی شوی؟ چون تو — جوالی موی درپوشی و مشتی پشم بتْراشی
(دیوان ۳۹۰)

البته گمان نمی‌کنم هیچ حافظ‌خوانی باشد که از ارزش هنری بیت خواجه، و از جمله ایهام مصراع اول (که این مصراع را هم به مَثَلی جداگانه و خاص خود بدل کرده) آگاه نباشد. سنجش این بیت با آنِ اوحدی، خود می‌تواند گویای همه‌چیز باشد. همچنین محتوای بیت خواجه با بیتهای ۱ و ۲ همسان است.

۸. نقطه: اصطلاحی نجومی نیز (در تناسب با «مدار») هست: «نقطه point انگلیسی و فرانسوی، مراکز کوکب و مرکز عقدتَین یا جَوزَهْرَین و اوج و حضیض کوکب نسبت به زمین و نسبت به آفتاب است، و اول هر برج و آغاز اعتدالَین یا انقلابَین. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۸۰۰)

خال: به یک معنی، با همهٔ کوچکی ظاهری، نموداری است از تمامی جهان و کاینات، و اگر در بسیاری از اشعار عرفانی چون نماد وحدت به کار می‌رود از همین روی است. عطار، با تصریح به همین معنی:

خال تو، که جاودان بدو بتوان دید — بر روی تو روی جان بدو بتوان دید
گر مردمک دیدهٔ زیبایی نیست — پس چون که همه جهان بدو بتوان دید؟
(مختارنامه ۱۸۶)

(برای اطلاع بیشتر، نک. ح ۵۹/۳.)

گوهر یکدانه: = دُرّ یکتا، درّ یتیم، گوهر شاهوار (نک. ح ۶۸/۶؛ در مورد خود دُرّ: ح ۳/۹.) حافظ با بنمایهٔ خال سیه و نقطهٔ بینش (= مرکز بینش) چند بیت مشابه دارد، مثل:

سواد لوح بینش را عزیز از بهر آن دارم
که جان را نقطه‌ای باشد ز نقش خال هندویت

(نک. ح ۹۴/۳ که دربارهٔ تناظر مردم چشم عاشق با خال معشوق و دلیل آن توضیح داده شده.) ضمناً این نیز خود پارادوکسی است که خال سیاه، مرکز و مدار روشنی و نور باشد. همچنین بیت یادآور این مَثَل است: قدر زر زرگر شناسد، قدر گوهر گوهری. (امثال و حکم ۲، ۱۱۵۷)

۹. خوبان: اینجا = زیبایان (به قرینهٔ قد و چهره)

دادگستری: همان گونه که پادشاهی بر مردمانْ مستلزم برقرار ساختن داد و برابری در میان آنان است، در عالم حسن هم پادشاه آن ناگزیر از دادگری است، اما دادگری را در این مورد می‌توان به لطف و رفق در حق عاشقان تعبیر کرد، و یا آنچه به فرمودهٔ خواجه عبارت است از دادن زکات زیبایی به مسکینان عاشق:

نصاب حسن در حدّ کمال است　　　زکاتم ده، که مسکین و فقیرم

و بدین سان است که جمال یار جهانگیر می‌شود.

۱۰. لطف نظم: قزوینی، سایه و برخی دیگر: لطف طبع؛ نیساری: که لطف نکته و سرّ سخنوری داند. اینها در حالی است که قدیمترین نسخ مطابق خانلری‌اند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۶۱۲.)



غنی معتقد است از غزلهای سروده به هنگام چیرگی محمود مظفری بر برادرش شجاع و بر شیراز است. (تاریخ عصر حافظ ۲۴۰) این نگارنده، در عین این‌که برخی صفات مندرج در شعر همچون تندی، زودخشمی، غرور، پیمان‌شکنی، مکّاری و ستمگری را منطبق با آنچه در منابع تاریخی برای محمود ذکر شده است می‌داند، بر آن است که اختصاص بخشیدن موضوع شعر به او عین بی‌احتیاطی و در حکم خطرپذیری بی‌جهت است. مگر حافظ به شهادت اشعار و احوالش کم با مدّعیانی از این دست رویاروی بوده است؟ دربارهٔ روش کلّی غنی در تحلیل اشعار حافظ و انتساب آنها به این یا آن شخص یا واقعهٔ تاریخی، پیشتر سخن گفته‌ام. در اینجا نیز احساس می‌کنم غنی بیش از حدّ به انس خود با شعر حافظ متّکی است و زیاده به گِرد برخی افراد و امور مشخص تاریخی می‌گردد تا اشعار را، به رغم شیوه و پسند خواجه در عدم تصریح، به آنها مرتبط سازد تا به تعبیری شعر او را تاریخ منظوم زندگی او جلوه دهد. به راستی چه مایه فرق میان اظهارنظرهای غنی و دوست او قزوینی، با آن شک و شکّاکیت مشهور علمی‌اش هست که جز در مواردی که دلیلی و قرینه‌ای روشن بر چیزی داشته باشد نظری ابراز نمی‌دارد. باز تأکید می‌کنم: غنی در این‌که تشخیص داده که شعر در حول و حوش شخصی مدّعی با صفات مذکور است مصاب بوده، امّا تصریح او به محمود را چه عرض کنم.

شعر به نظر نمی‌رسد از آنهایی باشد که بدون وجود مقدّمه‌ای بیرونی یا وقوع واقعه‌ای مشخص سروده می‌شوند. دست کم سه بیت آن (ب ۱، ۲، ۷) دربارهٔ ادّعای

عاری از حقیقت و تفاوت صورت ظاهر و حقیقت باطن است، و دو بیت ۴ و ۹ مشعر بر بی‌بهرگی مخاطب از وفا به پیمان و دوری از رسم داد. بیت ۵ حکایت از فریب و نیرنگ و گربزی یا زرنگی به معنای منفی دارد. تا اینجای کار شاهد چند صفت که می‌تواند در وجود فردی زرّاق و شیّاد گرد آید هستیم، خواه او را محمود بگیریم و خواه غیر او. دو بیت هم هست که مضمونشان خود به خود از مجموعهٔ یاد شده بیرون است: بیت ۸ (که ابراز عشق و اخلاص به معشوق است) و بالاخره بیت آخر (تخلص همراه با خودستایی شاعرانه). حال این دو بیت را هم می‌توان به حساب تنوع مضمونی گذاشت. باقی می‌ماند دو بیت دیگر، که هردو به طور معمول از سنخ مضامین معتاد شعر عارفانه‌اند: تو بندگی چو... (۳) و غلام همت... (۶). باز فرض کنیم بیت اخیر، به عنوان ستایشی از رند پاکباز و رسیده به کیمیای فقر و وارستگی، در برابر آن شش بیتِ حاوی صفات مذموم مذکور، موضوعی طبیعی است بدین سان که اسوه‌ای متفاوت و متضاد با آن دنائتها را به دست می‌دهد، یعنی پادزهر در برابر زهر. اما زبان حال بیت ۳ یعنی عبادت به شرط مزد را چگونه می‌توان توجیه کرد؟ آیا آن را هم می‌توان به فردی از شمار محمود و امثال او مرتبط کرد؟ بعید می‌دانم، هرچند آمدن این بیت در چنین غزلی به خودی خود منع و مشکلی ندارد. اما این دو بیت را معمولاً در چهارچوب امور و مضامین مربوط به تضاد و جدال میان عاشق و زاهد ارزیابی می‌کنند. غرض این‌که مطابق فحوای این دو بیت، ممکن است اختلاف نظر شاعر با مخاطب به چنین موضوعی هم راجع باشد. باز هم می‌گویم: من نمی‌خواهم یا نمی‌توانم به طور قطع بگویم که کلّ شعر مربوط به کسی چون محمود هست یا نیست، بلکه معتقدم وقتی شعری دارای یکچنین ساختار و تشکل مضمونی است باید قدری در انتساب قاطع آن به این یا آن شخص یا واقعهٔ واقعی تردید یا احتیاط روا داشت و یا در نهایت قید احتمال را ذکر کرد، کاری که روانشاد غنی در مورد اغلب حدسیات خود نکرده است.

۱۷۵

۱ هرکه شد محرم دل، در حرم یـار بـماند
وان کــه ایــن‌کار نـدانست، در انکــار بــماند

۲ اگر از پرده برون شد دل ما، عـیب مکـن
شکــر ایــزد کــه نــه در پــردهٔ پـندار بــماند

۳ صوفیان واسِتَدَند از گروِ می هـمه رخت
دلق مـــا بـــود کــه در خــانهٔ خـمّار بــماند

۴ خرقه‌پوشان دگر مست گذشتند، و گذشت
قــصّهٔ مــاست کــه در هــر ســر بــازار بــماند

۵ داشتم دلقی و صد عیب نـهان مـی‌پوشید
خــرقه رهـن مـی و مـطرب شـد و زنّـار بـماند

۶ هر می لعـل کـزان دست بـلورین سـتدم
آب حســرت شــد و در چشــم گــهربار بـماند

۷ جز دل من، کز ازل تا به ابد عـاشق رفت
جـــاودان کس نشـنیدیم کــه در کــار بــماند

۸ از صدای سـخن عشـق نـدیدم خـوشتر
یـــادگاری کـــه دریـــن گـــنبد دوّار بـماند

۹ گشت بیمار که چون چشم تو گردد نرگس
شـــیوهٔ او نشـــدش حــاصل و بــیمار بــماند

۱۰ بـه تـماشاگـه زلفش، دل حـافظ، روزی
شـــد کــه بــازآیــد و جــاوید گــرفتار بــماند

۱. اینکار ـ انکار: جناس وسط خوانده می‌شود، بدین گونه که از دو کلمهٔ مجانس، یکی در قسمت میانی داری حرفی یا واجی کم یا زیاد نسبت به کلمهٔ دیگر دارد، مثل آسان ـ آسمان، غایت ـ غوایت، سر ـ سپر. (نامگذاری احتمالاً از سیروس شمیسا در: نگاهی تازه به بدیع ۴۴) و اما عین جناس یاد شده در اشعار فراوان آمـده است؛ ضـمن این‌که در قدیم مطابق رسم‌الخط رایج آن روزگار «این کار» را اغلب به صورت پیوسته

(اینکار) می‌نوشتند، که حالت جناس وسط در آن، نسبت به «انکار» آشکارتر است؛ من هم عجالتاً در شواهد زیر استثنائاً از همین رسم استفاده می‌کنم؛ عطار:

سرمستی ما، مردم هشیار ندانند   انکارکنان شیوهٔ اینکار ندانند
(دیوان، طبع تقی تفضلی ۲۵۱)

مولانا:

منم آن عاشق عشقت که جز اینکار ندارم   که بر آن کس که نه عاشق، بجز انکار ندارم
(کلیات ۳، ۲۹۷)

سعدی:

چون من به نفس خویشتن اینکار می‌کنم   بر فعل دیگران بـه چـه انکـار مـی‌کنم؟
(غ ۴۲۱)

امیرخسرو:

انکار عشق‌بازی ما می‌کنند خـلق   ما خاک آن کسیم که اینکار می‌کند
(دیوان ۲۸۰)

امیرحسن:

بر عشق آن ماه ختن، اقرار کردم چون حسن
انکار چون آید ز من؟ اینکار خوش می‌آیدم
(دیوان ۲۵۰)

به همین سان این نگارنده در شعر همهٔ غزلسرایان چنین جناسی را بارها سراغ دارد، مثل اوحدی، خواجو، عماد فقیه، سلمان، ناصر بخارایی، کمال خجندی و...

لخت دوم حافظ مصداق این سخن حضرت علی (ع) است: النّاسُ أَعداءُ ما جَهِلوا. (مردم دشمن آن چیزند که نمی‌دانند.) (شرح غررالحکم و دررالکلم آمِدی ۱،۷۶)

و اما محتوای بیت، در وهلهٔ نخست متوجه زاهدان (بدون ذکر نام) است، یعنی «مدّعیانی که منع عشق کنند»، بی‌بهرگان از آن عشقی که آدمی را، به رغم چنین فاصلهٔ دور و درازی با پروردگار خویش، در حرم خاص او جای می‌دهد، و لاجرم به مصداق آنچه یاد شد زبان به انکار آنچه جاهل بدان‌اند می‌گشایند؛ و در وهلهٔ دوم هرآن ملحد و منکری که هرآنچه به چشم تنگ خویش نبیند نابوده می‌انگارد.

۲. از پرده برون شدن: اصطلاح موسیقی = خارج زدن به قول امروزیان؛ اما این که «دل» خارج می‌زند، قابل تعبیر به چیزی چون بیقراری و نابهنجاری و تمامی خلجانها و غلیانهای درونی است، و به قول خود خواجه: «دل خرابی می‌کند»، جمعیت و

آسودگی ندارد؛ به بیان خود او: دلم ز پرده برون شد، کجایی، ای مطرب... (۲۶/۴) دلم از پرده بشد، حافظ خوش‌لهجه کجاست؟... (۳۷۰/۸) (نیز نک. ح ۲۶/۴.)

محتوای سادهٔ بیت این‌که: پریشانی و خلجان ناشی از عشق، بسی خوشتر از فکر باطل و نفی و انکار است.

پردهٔ پندار: = پوشش، حجاب، ستر، غشاوه؛ آن مُهر نابینایی که بر چشم و دل و چشم دل می‌زنند به فحوای: خَتَمَ اللهُ علیٰ قلوبِهِم و علی سمعِهِم و علیٰ ابصارِهِم غشاوة... الآیة (بقرة ۷) ختم، رَین، غَین و طبع به جمله همین مدلول را دارند، همگی پرده‌اند و پندار می‌پرورند. واژهٔ «پندار» را از دیرباز به معنای اندیشهٔ پوچ، معادل «خُیَلاء»، به کار برده‌اند، یعنی آنچه در محاوره «خیال برداشتن» گفته می‌شود، که کاربردی رسا هم هست: فلانی خیال برش داشته. حسن دهلوی، در معنای منفی «پندار»:

فسقی که توبه باشد پایان کار او بهتر ز طاعتی که به پندار درکشد

(دیوان ۹۶)

۳. در این باره که حافظ خود را با صوفیان قیاس می‌کند، همانند این بیت اوست:

صوفیان جمله حریفند و نظرباز، ولی زین میان حافظ دلسوخته بدنام افتاد

نیز شباهتی دارد به بیت مولانا:

رندان خرابات بخوردند و برفتند مابیم که جاوید بخوردیم و نشستیم

(کلیات ۳، ۲۲۵)

همچنین بیت: جز دل من کز ازل (ب ۷) نیز تا حدودی نزدیک به بیت مولاناست.

دربارهٔ بیت متن، زریاب خویی: صوفیان شراب نمی‌خوردند و اگر هم کسی از ایشان شراب می‌خورد آشکارا و در خانهٔ خمّار نمی‌خورد و خرقهٔ خود را گرو باده نمی‌گذاشت. این طنز برای طعن به ریاکاری و زهدفروشی ایشان است که با آن‌که در ظاهر از بعضی معاصی و مناهی پرهیز می‌کنند ولی ریا و تزویر ایشان صد بار از باده‌خواری در خرابات و در گرو گذاشتن خرقه برای باده بدتر است. (آئینهٔ جام ۱۵۸ـ۱۵۹)

۴. سعدی:

عشق سعدی نه حدیثیست که پنهان ماند داستانیست که در هر سر بازاری هست

(غ ۱۱۱)

گذشت: فراموش شد و رفت.

بازار: در بازار افتادن چیزی نشانهٔ رسوایی و به در افتادن رازها از پرده است، چنان

که وقتی مثلاً می‌گوید:

اشک حرم‌نشین نهانخانهٔ مرا زان سوی هفت پرده به بازار می‌کشی

مراد رسوا شدن شاعر در نظر خلق با مشاهدهٔ سرشک اوست که راز عشق او را برملا می‌کند.

خرقه‌پوشان دگر...: قزوینی: محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد. سایه و برخی دیگر هم همین را دارند، اما نیساری، با اتکا بر قدیمترین نسخ، ضبط خانلری را برگزیده است. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۱۹) اگر ضبط قزوینی درست بوده باشد (که ظاهراً در آن تردید هست) مصرع می‌تواند تعریضی به امیر مبارز و پیشینهٔ باده‌خواری منقول از او در برخی متون تاریخی، و آنگاه تائب شدن وی و سعی او در تفسیق خلق باشد. علی دشتی در مقدمه‌ای که بر حافظ انجوی نوشته در این ضبط تردید کرده، بدین سان که: محتسب خود مأمور اجرای اوامر و احکام شیخ است و باید از فسق جلوگیری کند؛ پس چگونه شده و کدام فسق را از یاد برده؟ (دیوان، طبع انجوی ۴۸) البته مرحوم دشتی ظاهراً به احتمال تعریض به امیر مبارز التفات نداشته است. اما با همهٔ اوصاف به گمان من ضبط قزوینی به نظر می‌رسد قضیه را قدری به مذاق خلق نزدیک کرده و زیاده حاوی صراحت به قصد شیرفهم‌سازی خواننده است.

۵. رهن یا گرو کردن خرقه، دستار و غیره به باده: از کران تا کران غزل پارسی سرشار از این بنمایه است، و معمولاً به قصد بیان اوج علاقه به باده و باختن همه‌چیز به پای آن است، اما آن را بیشتر باید در چهارچوب جدال معمول میان زهد و عشق و رجحان این بر آن ارزیابی کرد. (در این باره، نک. ح ۷۹/۶.) معمولاً این عاشقان پاکبازند که همه‌چیز را در گرو مَی می‌گذارند، چنان که در حافظ چنین است، اما سعدی آن را برای صوفی نیز آورده است (اگرچه ظاهراً نه به معنای منفی یا به قصد تفسیق، بلکه در بیان عشق و پاکبازی صوفی):

یکی صوفیان بین که مَی خورده‌اند مرقّع به سیکی گرو کرده‌اند

(بوستان ۱۵۸)

زنّار زیر خرقه: چنان که پیشتر گفته شده، نشان زرق و ریا یا دقیقتر: باطن دغل و غلّ و غشّ در زیر ظاهر پاک و پیراسته است. این در حالی است که بزرگان معرفت و عرفانْ عکس آن را درست دانسته‌اند، یعنی زهد و صلاح در باطن، حال ظاهر هرچه می‌خواهد باشد، خواه فقیرانه، ژنده و بشولیده و خواه آراسته به قبای فاخر و هیأت

اهل دولت و تنعم؛ نظامی شمع را مثال می‌زند که در ظاهر زر از او فرو می‌ریزد ولی در باطن زاهد است (اشاره به فتیله در درون، که تا به آخر می‌سوزد):

شمع که هر شب به زرافشانی است   زیـــر قــبا زاهــد پــنهانی است
(مخزن ۱۶۱)

سعدی:

بــزرگان کــه نـقد صـفا داشـتند   چـنین خــرقه زیـر قـبا داشـتند
(بوستان ۵۵)

و امّا زنّار زیر خرقه یا دلق و غیره به معنای یاد شده فراوان در اشعار عارفانه آمده؛ عطار:

قدم که بر قدم شرع او نداری تو   ترا ز خرقه بسی خوبتر بود زنّار
(دیوان ۴۹)

بِوینیدم، بسوزیدم به آتش   که زیر خرقه در، زنّار دارم
(همان ۶۰)

سعدی، در قیاس عارفان راستین با فریبکاران:

عزیزانِ پوشیده از چشم خـلق   نــه زنّــارداران پــوشیده دلق
(بوستان ۱۰۳)

من ازین دلق ملمّع به‌در آیم روزی   تا همه خلق بدانند که زنّاری هست
(غ ۱۱۱)

حسن دهلوی:

ســاقیا، جـامی بـده تـا دام هسـتی بـردرم
چند زیر خرقه پـنهان دارم ایـن زنّـار را؟
(دیوان ۱۵)

اوحدی، در غزلی همروال آنِ حافظ، در بیتی که احتمالاً حافظ از آن تأثیر گرفته است:

خرقه پوشیده کـه زنّـار بـیندازد گـبر   من به می خرقه گرو کردم و زنّار بماند
(دیوان ۱۸۱)

نیز خود حافظ، در یک قصیده:

به هیچ زاهد ظاهرپرست نگذشتم   که زیر خرقه نه زنّار داشت پنهانی

در غزل:

حافظ، این خرقه که داری تو، ببینی فردا
که چه زنّار ز زیرش به جفا بگشایند
(دربارهٔ خود زنّار، نک. ح ۷۹/۷.)
قزوینی در اینجا این بیت را افزون دارد:
بر جمال تو چنان صورت چین حیران شد که حدیثش همه‌جا بر در و دیوار بماند
نیساری بیت را اصیل دانسته و آورده است، و به همین سان برخی مصححان دیگر چون سایه؛ ضمن این‌که سایه و نیساری «در جمالِ» را ترجیح داده‌اند.

در باب معنی بیت، می‌دانیم که چینی‌ها در صورتگری یا نقاشی و دیگر هنرها و صنایع ظریفْ سرآمد و زبانزد بودند (و هستند). بر در و دیوار ماندن حدیث را در مورد حیرانی و شگفتی می‌گفتند. یک معنایش این‌که از فرط حیرانی مثل نقش دیوار ساکت و به اصطلاح هاج و واج ماند. دیگر این‌که بر اثر حیرانی به حسن تو چنان واله و مجنون شد که حکایت او را همه‌جا بر در و دیوار نوشتند.

زریاب، در بحث از این بیت، احتمال می‌دهد «صورت چین» مجسّمهٔ بودا بوده باشد، با این فرض که حتماً مسافران وصف آن مجسمه‌ها را برای مردم گفته بودند و حافظ هم از آن خبر داشته است. (آئینهٔ جام ۲۵۰) من تنها می توانم بگویم: الله اعلم. اما، اگر نخواهیم مثل همیشه دربارهٔ حافظ راه دور برویم، مراد از صورت چین احتمالاً پردهٔ نقاشیِ آویخته از دیوار، و یا نقاشی از نوع روی دیوار (به انگلیسی mural) است، که هردو هم پیشینهٔ دیرینه دارند.

۶. بلورین: بُلور یا بَلّور: معرّب از یونانی berillos قسمی شیشه که از ترکیب سیلیکات دو پتاسیم و سیلیکات دو پلمب ساخته شود؛ آبگینهٔ صاف و شفاف (معین) rock cristal از کانیهاست و صافی ترین و شفاف ترین آنها؛ انواع چهارگانهٔ آن: اعرابی، عیمیا، سرندیبی، زیرزمینی، که از زیر زمین استخراج می‌شود. (نک. زاوش، کانی شناسی در ایران قدیم ۲۱۴ـ۲۲۰.) ابوریحان: گفته‌اند اصل سنگ بلور از آب است. من بلوری کروی داشتم که برگی از سنبل هندی در میان آن بود. اگر در اصلْ آب و روان نبود، این برگ در آن داخل نمی‌شد. او آنگاه چند بیت عربی را به شاهد استعمال زُجاج (بلور و شیشه هردو) نقل کرده حاکی از آن‌که به دلیل صفا و شفافیت مَی در درون چنین ظرفی، ظرف و مظروف از هم بازشناخته نمی‌شود. (الجماهر ۲۹۲ـ۲۹۴) در پارسی نیز بلور و زجاج، هم برای باده آمده و هم دست و ساعد و انگشت سپید معشوق (چنان که در بیت متن). نظامی، در وصف شیرین:

بر و بازو چو بلّورین حصاری　　　سر و گیسو چو مشکین نوبهاری
(خسرو و شیرین ۶۵)

خواجه نصیر می‌گوید: بلور را مثل زجاج (شیشه یا آبگینه) می‌توان گداخت و بلور ملوّن ساخت، که آن را به خیانتِ لعل می‌فروشند. (تنسوخ‌نامه ۱۲۴) «معدن بلور در بیشتر مواضع باشد، اما بهترین همه آن است که از کوههای کشمیر از زمین هند می‌خیزد.» (عرایس الجواهر ۱۴۱)

و اما بیت متن، قدری پیچیده می‌نماید. به راستی چه می‌خواهد بگوید؟ از سویی می‌گوید می لعل را از معشوق گرفته، که این خود از مقولهٔ کامیابی است، اما از سوی دیگر می‌گوید این باده‌ها به اشک حرمان بدل شده و در چشم او باقی مانده است. آیا آن باده‌ها چیزی چون وعده‌ها و نویدهای خوش برای وصال نبوده که در عمل تحقق نیافته و حسرت آن برای گوینده مانده است؟ تنها راه توجیه آن همین است. به هر حال، نمی‌دانم این را هم باید از شمار اشعار متعددی دانست که در آنها ابراز نومیدی از وصال یا لقا کرده است و یا صرفاً مضمونی شاعرانه است؛ ضمن این‌که ارادهٔ هرگونه نومیدی و تردیدی ممکن است با آن جاودانگی عشق که در شعر بیان شده ناسازگار افتد، هرچند از یک نظرگاه، آمدن مضمونی شکوه‌آمیز در اشعار عاشقانه ـ عارفانه امری منتظر و معمول است، اما سخن در انگیزهٔ شاعر یا حال او به هنگام سرودن یکچنین بیتی است. (در هیچ شرحی هم ندیده‌ام که موضوع را به ژرفی یا دقت بررسیده باشند.)

۸. سخن از پژواک جاودانهٔ سخنِ عشق در درون گنبد افلاک است یا به قول خود او «غلغله در گنبد افلاک انداختن» از آواز عشق. به هر حال یکی از بلندترین ابیات او در باب عشق است.

۹. بیماری نرگس (=چشم): گذشتگان ما چشم خمار و خوابناک را می‌پسندیدند و بیمار خواندن چشم یار از سوی آنان نیز به دلیل همین حالت آن بوده است. چشم خمار یا بیمار یا نیمخواب و همانند اینها دارای حالتی است نامعلوم میان نگریستن و ننگریستن به عاشق، میان لطف و قهر و دادن نوید و وعید، و به هر حال و هرچه بود شیفتهٔ آن بودند. نرگس را هم اگر بیمار گفته‌اند از آن روی است که صفات چشم را نیز ـ هرچه باشد ـ به خود می‌گیرد. بهرام گرامی: در برخی اشعار، نرگس را به چشمی که مژه‌اش ریخته مانند کرده‌اند؛ رودکی:

در پیکر باغ، شکل نرگس　　　چشمیست که ریخته‌ست مژگان

نیز بخش زردرنگ میانی گل، حالت بیمارگونه به چشم نرگس می‌دهد. (گل و گیاه ۳۷۳) همچنین نرگس، گذشته از بیماری یا خماری چشم، قامتش نیز چون پیران و ناتوانان خمیده است، و از این روست که شاعرانْ عصا هم به دست او داده‌اند، که ظاهراً تعبیری یا حسن تعلیلی است از خمیدگی انتهای ساقه در محل اتصال به گل؛ سلمان:

یک گل از صد گل عمرش نشکفته‌ست، چرا
پشت خم کرد چو پیران معمّر نرگس؟
(دیوان ۵۳۸)

هم او، در همان شعر:

داشت از ریح سحر عارضه‌ای، پنداری
شد بحمد الله از آن عارضه خوشتر نرگس...
ناتوان شد ز هوای گل و دارد ز هوا
رخ زرد و قد گوژ و تن لاغر نرگس

در بیت حافظ، حال نرگس را می‌توان به حکایت آن خر مانند کرد که دُم نداشت و آرزوی آن کرد، ولی سرانجام «نایافته دم، دو گوش گم کرد».

شیوهٔ او: قزوینی و برخی طبعهای دیگر: شیوهٔ تو، که منتقدانی دارد که می‌گویند «او» درست است، چون به چشم یار بازمی‌گردد، و نه به خود او. نیساری هم به پیروی از قدیمترین نسخ «او» ضبط کرده است.

۱۰. تماشاگه: ممکن است به معنای «تماشاخانه» (محل نمایشهای عروسکی یا لعبت‌بازی) در این بیت باشد:

حلقهٔ زلفش تماشاخانهٔ باد صباست　　　جان صد صاحبدل آنجا بستهٔ یک مو ببین

قطب‌الدین شیرازی در بحث از این بیت، تماشاگه و تماشای زلف را با مرتبط کردن بیت به نزول ارواح به این جهان، امری نامطلوب می‌داند: «خطاب آمد به ارواح که دنیا از سایهٔ این عالم [= عالم انوار و ارواح] آفریده شده و در سایه، نور و ظلمت به هم آمیخته باشد؛ هیچ شما را افتد که به آنجا روید و آن انوار که آنجا است فراهم آورید و از آن به اذن خدایْ عالمی سازید برای خود؟ ارواح به این طمع به دنیا آمدند، چندی راه به آن بردند و به مراد رسیدند و چندی به ظلمات افتادند و راه گم کردند و آنجا بماندند: به تماشاگه زلفش...» (مکاتیب فارسی ۱۱۱) قطب‌الدین ظاهراً «گرفتار بماند» را به بداهه به مفهوم منفی گرفته، ولی آیا چنین است؟ آیا این گرفتاری از گونهٔ

خودخواسته و دلخواه آن نیست؟ و اگر نیست، پس چرا در مورد دلِ اسیر در شکن گیسوی یار می‌گوید: یاد وطن نمی‌کند؟ (با نگاهی به سخن پایانی، این معنی آشکارتر خواهد شد.)



آنچه در این غزل بیش از هرچیز محل توجه و تأکید است، پای داشتن و پای فشردن در عشق و در نتیجه به جاودانگی دست یافتن از این رهگذر است. در بیت نخست «ماندن در حرم یار» می‌آید، بیت ۲ به این می‌پردازد که عشق در کنار لذات آن آشفتگی و دغدغهٔ خاطر نیز دارد. در بیت ۳ «ماندن دلق در خانهٔ خمّار» شکلی است متفاوت در عین محتوای واحد با «ماندن در حریم یار». پس آنگاه قصّه‌ای را از عشق داریم که به قول خود خواجه یکی بیش نیست اما مکرّر بر هر زبان، و لاجرم «در هر سر بازار» است. بیت ۷ حاوی تأکید شاعر بر مداومت خود در عاشقی است، اما اوج غزل در بیت ۸ است که در آن، دیگر عشق از حالت فردیِ قبلی بیرون آمده و به قانون کاینات بدل گشته، و از همین روی گنبد فلک را تا جاودان پر از پژواک خود کرده است. درست با توجه به همین ساختار مرتبط و منسجم مضمونی است که در توضیح بیت آخر گفتم قطب‌الدین شیرازی صرفاً به معنایی سادَه و سطحی از «گرفتار» بسنده کرده و معنایی منفی از گرفتاری در زلف جانان به دست داده است. به عبارت دیگر، این «گرفتار جاوید» روی دیگر سکهٔ «جاودانگی عشق» است و بس.

۱ رسید مژده که: ایّام غم نخواهد ماند
چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند
۲ من، ارچه در نظر یارْ خاکسار شدم
رقیب نیز چنین محترم نخواهد ماند
۳ چو پرده‌دار به شمشیر می‌زند همه را
کسی مقیم حریم حرم نخواهد ماند
۴ چه جای شکر و شکایت ز نقش نیک و بد است؟
که بر صحیفهٔ هستی رقم نخواهد ماند
۵ سرود مجلس جمشید، گفته‌اند این بود
که: جام باده بیاور، که جم نخواهد ماند
۶ توانگرا، دل درویش خود به دست آور
که مخزن زر و گنج درم نخواهد ماند
۷ غنیمتی شمر، ای شمع، وصل پروانه
که این معامله تا صبحدم نخواهد ماند
۸ برین رِواق زَبَرجَد نوشته‌اند به زر
که: جز نکویی اهل کرم نخواهد ماند
۹ ز مهربانی جانان طمع مبُر، حافظ
که نقش جور و نشان ستم نخواهد ماند

۲. نظامی، با همین مضمون:

خصمی که به رغم ما، امروز نوازندش
در چشم عزیز او، هم خوار شود روزی
(گنجینه ۲۲۲)

۳. احتمالاً وصفی است از جلال الهی و بارگاه جبروت، بدین معنی که در حریم وجود واجب، هیچ‌یک از ممکنات باقی نخواهد ماند؛ به فرمودهٔ سعدی:

بدرّد یقین پرده‌های خیال	نماند سراپرده الّا جلال
(بوستان ۳۵)

حافظ واژهٔ «پرده‌دار» را در جای دیگر هم به گونه‌ای به کار برده که حاجب خاصّ بارگاه حق از آن برمی‌آید:

مُردم ز اشتیاق و درین پرده راه نیست　　　یا هست و پرده‌دار نشانم نمی‌دهد

۴. شاید بتوان بیت را به فحوای این شریفه مرتبط دانست: کُلُّ شیءٍ هالِکٌ اِلّا وَجْهَهُ له الحُکمُ و اِلیهِ تُرْجَعُونَ (قصص ۸۸) محمد دارابی بـه چـنین ارتـباطی قـایل است. (لطیفهٔ غیبی ۸۱) همچنین «نقش» را می‌توان دارای ایهام به معنای مصطلح در قمار (به اعتبار نیک و بد) دانست. (نک. ح ۱۴۹/۷.)

که بر: قزوینی: چو بر؛ نیساری، با آن‌که اقدم نسخ «که» دارند «چو» را ترجیح داده. تفاوت این‌دو در خوانش چنین است که مطابق خانلری علامت سؤال را می‌توان هم در آخر لخت نخست گذارد و هم در آخر بیت، اما در ضبط قزوینی آن را تنها باید در آخر گذاشت و کلّ بیت را سؤالی خواند.

۵. جمشید در شعر حافظ بیشتر چون مظهری از زوال دولت دنیوی، و گـاه نـیز حشمت و اقتدار، آمده است، مثل:

جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد　　　زنـهار، دل مـبند در اسباب دنـیوی

(دربارهٔ او، نک. ح ۹۷/۴.)

۶. سعدی:

توانگرا، درِ رحمت به روی درویشان　　　مبند و گر تو ببندی، خدای بگشاید

(غ ۲۷۹)

در بیت متن، خوانش بـه صـورت «درویشِ خـود» (اضـافه) و «درویش، خـود» («خود» در مقام تأکید) هردو جایز است، اگرچه اوّلی هـموارتـر و نـیز دارای رقّت بیشتری است، چیزی چون این بیت او: خدا را، رحـمی، ای مـنعم، کـه درویشِ سـرِ کویت... (۱۴۵/۱۱)

۷. معامله: =ماجرا، امر، موضوع، جریان؛ نیز ممکن است ایهامی به مـعنای داد و ستد (به قرینهٔ «غنیمت») داشته باشد، چنان که در این بیت از یک قصیدهٔ او با ایهام به هردو معنی آمده است:

مقصود ازین معامله بـازار تـیزی است　　　نی جلوه می‌فروشم و نی عشوه می‌خرم

۸. به نظر می‌رسد از دو شعر تأثیر گرفته باشد، یکی از کمال اسمعیل:

بر این صحیفهٔ مینا به خـامهٔ خـورشید　　　نگاشته سخنی خوش به آب زر دیـدم

(دیوان ۳۸۱)

(ممکن است بیت حافظ مثل کمال دارای صنعت حسن طلب نیز باشد.) دیگر از این قطعهٔ ابن‌یمین (که «رواق زبرجد» عیناً در آن هست):

دیدم برین رواق زبرجد کتابتی — بر لوح لاجورد نوشته به زرّناب
هر خانه‌ای که داخل این طاق ازرق است — گر صد هزار سال بپاید، شود خراب
بیرون ازین رواق، بنا کن تو خانه‌ای — کو آفت خراب نیابد به هیچ باب
(دیوان ۳۲۱)

زبرجد: و زَبَرْدَج [قلب مکانی ـ م] = زمرّد (لسان‌العرب) جوالیقی «زبرجد» را مثل «زمرّد» معرّب می‌خواند، ولی نمی‌گوید از چه و کجا. (المعرّب ۱۷۵) فارسی آن نیز «زبرجد» است. از تفسیر الالفاظ الدّخیلة فی اللغة العربیة. کلمه‌ای است سامی، مشتق از زبرج یا زبرقه، و آن سنگی است سرخ که به زردی زند، و اصل آن «بَ رَقَ» است و زاء زاید است. حاشیهٔ برهان (دهخدا) ابوریحان زبرجد را با زمرّد یکی و تفاوت را در نیکویی و کمیابی دانسته است. (الجماهر ۲۶۲) یوسف‌الهادی، مصحح و محقق کتاب: اگر دو قیراط از سودهٔ زبرجد را به کسی که زهر خورده، قبل از عمل کردن زهر، بخورانند از مرگ می‌رهد. (همان ۲۶۳ ح) خواجه نصیر: «بعضی گفته‌اند: زمرّد و زبرجد هردو یکی است. و بعضی گفته‌اند: زبرجد جوهری بوده است بهتر از زمرّد. و اکنون موجود نیست. و انواع بهترین زمرّد را زبرجد خوانند.» (تنسوخ‌نامه ۵۶) سنگی کانی، قیمتی و شناخته از باستان، به رنگهایی چون سبز، اعم از کمرنگ و سیر. نظر کردن بسیار را بر آن، مقوّی بصر می‌دانستند. (برای اطلاع بیشتر، نک. زاوش، کانی شناسی ۱۸۶ـ۱۹۱.) (دربارهٔ «زمرد»، نک. ح ۱۳/۴.)

۹. مهربانی: در برابر کین یا کینه یا خشم، در اشعار عرفانی می‌تواند معادل اصطلاح «لطف» در برابر «قهر» انگاشته شود.



تفسیر شعر، دست کم در بخش آغازین آن، برای من خالی از مشکل نیست، و به‌روشنی نمی‌دانم آیا مثلاً با توجه به کاربرد «رقیب» برای ابلیس در برخی اشعار (نک. ح ۶/۲) ابیات نخست مربوط به جلال الهی است، یا بزرگی و شکوه درگاههای اینجهانی؟ زدن پرده‌دارْ همگان را به شمشیر، ممکن است مربوط به سرادق الهی و سطوت جلال حق باشد، و یا بارگاه مخدوم شاعر. خود شاعر هم قرینه‌ای روشن بر این یا آن وجه به دست نمی‌دهد. البته اگر شقّ اخیر درست باشد محتوای ابیات غزل از

آن روی که همگی مربوط به امور دنیوی می‌شود (از بیت ۵ بـه بـعد چـنین مسـتفاد می‌شود) بر روی هم یکدست‌تر خواهد بود، اما اگر در ابیات اولْ مراد جبر و جبروت خداوندی باشد، آنگاه می‌توان گفت شاعر در آغاز از حریم وجود واجب سخن گفته و سپس به ممکنات و مقتضیات حیات انسانی پرداخته، و به تبع آن، مژدهٔ مذکور در بیت نخست نیز از سوی کسی چون هاتف غیب به او رسیده است. اگر چنین بـاشد باید گفت: آن پرده‌دار همگان را از دم تیغ می‌گذراند تا حـرمت حـریم واجب حـفظ شود، و طبعاً حساب «رقیب» (ابلیس) نیز در این مـیان روشـن است. در ایـن حـال، محلّی نیز برای هیچ‌یک از نقوش «نیک و بدِ» اعتباری (یا بی‌اعتبار) باقی نخواهد بود. از این پس تا پایان شعر چند بار به زبانهای گوناگون از زوال محتوم جملگی ممکنات سخن می‌رود، از جم، نماد اقتدار، گنجهای اینجهانی، وصالهای مـمکن، نکـوییهای مقدور و غیره. در این بین، چیزی بیش از احسانهایی چون بخشیدن زر و زبرجد در دست و توان آدمی نیست، اگرچه این خود تنها راه او برای تشبّه یافتن به خدای او یا مظهر همهٔ نیکیهاست. نکتهٔ دیگر: در بیت آخر، حرف از «مهربانی جانان» است، چرا؟ ظاهراً بدین دلیل که پیشتر از قهر، جبر، صولت و جلالِ همین «جانان» سخن گـفته، لیکن اکنون می‌خواهد پروندهٔ قضایا را ببندد. لیکن در عالم غزل نمی‌توان بیش از حد از صفات جلالی سخن گفت؛ بنابراین متوجه صفتی جمالی (مهر یا لطف) می‌شود تا کام خوانندهٔ شعر شیرین شود و شاید آن نومیدی یا فروماندگی وی در برابر سطوت جلال با حلاوت جمال تلطیف یابد.

از آنجا که مطلع و مقطع شعر، هردو امیدبخش است شعر را بر روی هم می‌توان خوشبینانه تلقی کرد، حتی اگر لحن شاعر گاهی به اندوه از کار و بار جهان گـرایـیده باشد، و به هر حال شادی محض را از اندیشه‌وران دردمند نمی‌توان چشم داشت.

سرانجام، نمی‌دانم آیا آن مژدهٔ آغازین، ارتباط مستقیمی بـا ذکـر دل درویش بـه دست آوردن و نکویی اهل کرم دارد یا نه؟ به عبارت دیگر، آیا سپری شدن «ایام غم» شامل گشایش مشکلات معیشتیِ شاعر هم می‌شود یا خیر؟

در هر حال، این تحلیلی است که این نگارنده با توجه به شناختی که از طرز تفکّر و تکلّم شاعر دارد متمایل بدان است و یکچنین ساختار و ترتیب مـوضوعی بـرای آن قایل است.

۱۷۷

۱ حسب حالی ننوشتی و شد ایّامی چند
محرمی کو که فرستم به تو پیغامی چند؟

۲ ما بـه آن مقصد اعلی نتوانیم رسید
هم مگر پیش نهد لطف شما گامی چند

۳ چون می از خم به سبو رفت و گل افکند نقاب
فرصت عیش نگه دار و بزن جامی چند

۴ قندِ آمیخته با گل، نه عِلاج دل ماست
بوسه‌ای چند برآمیز به دشنامی چند

۵ زاهد، از کوچهٔ رندان به سلامت بگذر
تا خرابت نکند صحبت بدنامی چند

۶ عیب می، جمله چو گفتی، هنرش نیز بگو
نفی حکمت مکن از بهر دل عامی چند

۷ ای گدایان خرابات، خدا یار شماست
چشم اِنعام مدارید ز اَنعامی چند

۸ پیر میخانه چه خوش گفت به دُردی‌کش خویش
که: مگو حال دلِ سوخته با خامی چند

۹ حافظ از شوق رخ مهرْفروغ تو بسوخت
کامگارا، نظری کن سوی ناکامی چند

۱. نزاری:

محرمی کو که پیامی برد از من جایی؟ خدمتی رفع کند پیش جهان‌آرایی؟
(دیوان ۳۷۲)

(خدمت = نامه، که حافظ هم دارد. نک. ح ۳۶۳/۵ رفع خدمت = دادن یا گذرانیدن نامه به کسی یا جایی)

اوحدی:

کو محرم رازی که اسیران محبت حالی بنویسند و سلامی برسانند؟
(دیوان ۱۹۵)

غزل حاضر خالی از برخی شباهتها با غزل همروال عبید نیست:

ساقیا، باز خرابیم، بده جامی چند　　　پخته‌ای چند فروریز به ما خامی چند

(کلیات ۷۱)

نនوشتی: کذا قزوینی و اغلب نسخ دیگر و دفتر دگرسانیها؛ برخی طبعها: ننوشتیم، که، اگر نگوییم نادرست، دست کم نارساست، چون نامه ننوشتن را شامل گوینده هم می‌کند.

۲. بی‌تردید از سعدی گرفته است:

آنجا که تویی، رفتن ما سود ندارد　　　الّا به کرم پیش نهد لطف تو گامی

(غ ۵۹۹)

شما: = تو، چنان که در بیت سعدی هم مفرد است. (نک. ح ۲/۷.)

سخن از کشش معشوق، چونان مهمترین شرط، در برابر کوشش عاشق است، اگرچه این کوشش نیز فرض عین بر محبّ صادق است. این قضیه هم مثل همان «باد شرطه» است که تا از آن سو نوزد، کوشش کشتی‌نشستگان یا کشتی‌شکستگان قرین توفیق نخواهد بود. (نک. ح ۵/۲.) در عرفان هم تأکید می‌شود که عاشق نه بدون رنج می‌تواند به گنج وصل برسد، و نه به صِرف رنج. جامی از ابوسعید خرّاز، از عرفای بزرگ، نقل کرده است که: «هرکه گمان برد به کوشش توان رسید رنجی کشیده بیهوده، و هرکه تصور کند که بی‌کوشش توان رسید راه آز پیموده؛ رباعی:

از رنج، کسی به گنج وصلت نرسید　　　وین طرفه که بی‌رنج، کس آن گنج ندید

هر کس که دوید، گور نگرفت به دشت　　　لیکن نگرفت گور جز آنکه دوید»

(بهارستان ۳۲)

۳. خود خواجه:

چو گل نقاب برافکند و مرغ زد هوهو　　　منه ز دست پیاله، چه می‌کنی؟ هی هی

۴. قندِ آمیخته با گُل: = جُلّاب، شربت گل قند، شربت قند و گلاب، که با جوشاندن برگهای گل سرخ همراه با قند یا شکر به عنوان مقوّی و مفرّح می‌ساختند، چنان که خود گفته است:

شربت قند و گلاب از لب یارم فرمود　　　نرگس او، که طبیب دل بیمار من است

(نیز نک. ح ۵۲/۷.)

دشنام: دربارهٔ دشنام دادن دلدار و دشنام‌دوستی دلداده، نک. ح ۳/۷.

می‌توان در بیت قایل به لفّ و نشر شد، و در این صورت «قند» ایهامی به بوسه

(شیرین) خواهد داشت و دشنام هم «گل» (از جهت زیبا و خوش نمودن آن برای عاشق) خوانده می‌شود، چه لب یار بی‌شباهت به گلبرگ نیست. در هر حال، بیتی است شوخ و طیبت‌آمیز، و شاعر به معشوق می‌گوید: تو بوسه را بده، هرچند آمیخته به دشنام باشد. «فحش از دهن تو طیّبات است» و من خریدار آن.

۵. خود حافظ، با نظیر همین طنز:

زاهد، از ما به سلامت بگذر، کاین می لعل
دل و دین می‌برد از دست بدان سان که مپرس

خراب: اینجا به نظر می‌رسد نه مست کامل است و نه ویران بلکه همان است که از «فاسد» اراده می‌شود. البته ممکن است کسانی معنای مست را هم از آن به طریق ایهام اراده کنند، با این توجیه که مصاحبت رندان بدنام به باده‌خواری و مستی نیز منجر می‌شود، ولی به هر حال معنایی تکلف‌آمیز خواهد بود.

صحبت: در اینجا هم مثل تمامی موارد دیگر، مطابق تداول قدیم به معنای مصاحبت و همنشینی و معاشرت است. این در حالی است که در روزگار ما به معنای حرف زدن و سخن به کار می‌رود، که این نیز معنایی است مجازی با علاقهٔ لازم و ملزوم، یعنی ذکر لازم (مصاحبت) و ارادهٔ ملزوم (حرف و سخن، از آن روی که در همنشینی معمولاً سخن نیز گفته می‌شود.)

۶. انوری، هم در توصیه به پیروی از حکمت و فروگذاردن قبول عوام:

انوری، بهر قبول عامه چند از ننگ شعر؟
راه حکمت رو، قبول عامه گو هرگز مباش
(دیوان ۲، ۶۵۹)

خود حافظ:

باده خور، غم مخور و پند مقلّد منیوش — اعتبار سخن عام چه خواهد بودن؟

حکمت: ایهامی به، یا کنایتی از، شراب، از این روی که اهل عشقْ هر حکمتی را مضمر در آن می‌دیدند:

جز فلاطون خم‌نشین شراب — سرّ حکمت به ما که گوید باز؟

و نیز در ساقینامه:... خرابم کن و گنج حکمت ببین.

شاید بتوان به ایهامی از نوع ساختاری، یا اختلاف خوانش، در لخت یکم نیز قایل شد، بدین شکل: عیب می، جمله چو گفتی هنرش، نیز بگوی... که رابطه را معکوس می‌کند، گو این‌که پیداست خوانشی روان و خوشگوار نیست، بلکه بیشتر به جستن مفرّ از اتهام گرایش به باده شبیه است.

و اما عیب و هنرِ (زیان و سودِ) شراب شاید ناظر به کریمهٔ مشهور باشد: یَسئلونکَ عنِ الخَمرِ و المَیْسِرِ قُل فیهِما اِثْمٌ کبیرٌ و منافعُ لِلنّاسِ و اثمُهُما اکبرُ مِن نفعِهِما (بقرة ۲۱۹) که به منافعی از مَی (و قمار) اشاره دارد، اگرچه گناه این‌دو را بیش از سودشان می‌داند (که در شعر به طبع این نسبت معکوس شده است.) اسمعیل جرجانی بحثی دقیق دارد در عیب و هنر شراب؛ دربارهٔ هنر آن: «طعام را هضم نیکو کند و خِلطهای نامعتدل را اندر تن معتدل کند و خون را پاکیزه کند و رنگ و روی مردم نیکو کند و ناقِهان [آنان که در نقاهت‌اند ـ م] را فربه کند و صفرا که با خون آمیخته باشد به ادرار بیارد [...] و قوّت روح مردم زیادت کند و خون را اندر تن مردمْ گوشت گرداند و تندرستی نگاه دارد [...] و غذا به همه تن رساند و سُدَّها [= سُدّه‌ها، بستگیها ـ م] بگشاید [...] و خواب خوش آرد.» (نک. ذخیرهٔ خوارزمشاهی، کتاب سوم ۱۶۴ـ ۱۶۵. تمامت گفتار چهارم از کتاب سوم به شراب و مطالب و جوانب مختلف آن اختصاص دارد.)

و اما در باب نفی حکمت و سودمندیهای آن به خاطر دل عوام، هیچ فرزانهٔ راستینی چنین کاری نمی‌کند و نباید بکند، زیرا خودْ گواهِ صدق بی‌صداقتی و نفاق و ریاست. بنگریم به سخن شمس تبریز: «مرا در این عالم با این عوام هیچ کاری نیست. برای ایشان نیامده‌ام. این کسانی که راهنمای عالَم‌اند به حق، انگشت بر رگ ایشان می‌نهم.» (مقالات ۸۲)

۷. گدای خرابات: یا گدای میکده و همانندهای آن همواره مورد تجلیل غزلسرایان بوده است، از جمله حافظ:

گدای میکده‌ام، لیک وقت مستی بین — که ناز بر فلک و حکم بر ستاره کنم

طنز بیت به احتمال بسیار متوجه زاهدان است، اگرچه بدون ذکر نام ایشان، زیرا در برابر گدایان خرابات معمولاً زهّاد قرار می‌گیرند، طنزی که از طریق جناس ناقص «اِنعام ـ اَنعام» (= چارپایان) حاصل می‌شود.

۸. پیر میخانه: همان پیر خرابات، پیر دردی‌کش، پیر می‌فروش یا باده‌فروش، پیر مغان و امثال اینهاست؛ سفارش او هم از مقولهٔ توصیه به حفظ حرمت و حریم اسرار عشق، با بهره گیری از ایهام تضاد «سوخته» و «خام».

۹. کامگارا: صفت «کامگار» عادتاً به ممدوح تعلق می‌گیرد، اگرچه منع و مشکلی هم در اطلاق آن به محبوب «نازپرورد تنعّم» وجود ندارد.

❊ ❊ ❊

شعر یکی از گویاترین نمونه‌ها برای تغییر مخاطب است، که خود از ویـژگیهای ساختار متنوع معنایی، و در سطحی کلّی، کلّ شعر گذشتهٔ پارسی است. بـرای مـثال، به‌ترتیبْ بیتهای ۱ و ۲ خطاب به معشوق یا به هر حال فرد مورد علاقهٔ شاعر، بیت ۳ به عامهٔ خوانندگان شعر، بیت ۴ به معشوق یا هر فرد بدل از او، بیت ۵ و احـتمالاً ۶ بـه زاهد، بیت ۷ به هر عاشق صادق یا رند راستین، و در آخر هـم خـطاب بـه مـخاطبی دلخواه، خواه با توجه به لحن عاشقانه، او را معشوق بگیریم، و خواه به قرینهٔ «کامگار» ممدوح. (پیشتر هم ذکر شده که در غزل، به‌ویژه پس از حدود سدهٔ هفتم، ممدوح هم اغلب به صورت محبوب توصیف و به لحن عاشقانه مورد خطاب قرار می‌گیرد، که این هم خود یکی از مشکلات موجود در باب تشـخیص ایـن‌دو از یکـدیگر بـرای خواننده است.)

۱۷۸

۱ دوش، وقت سحر، از غصّه نجاتم دادند
ونـــدر آن ظـــلمت شب، آب حـــیاتم دادنـــد

۲ بیخود از شَعشَعهٔ پرتو ذاتم کردند
بـــاده از جـــام تـــجلّی صـــفاتم دادنـــد

۳ چه مبارک سحری بود و چه فرخنده دمی
آن شب قـــدر کـــه ایـــن تـــازه بـــراتـم دادنـد

۴ بعد ازین، روی من و آینهٔ وصف جمال
کـــه در آنـــجا خـــبر از جـــلوهٔ ذاتـم دادنـد

۵ من، اگر کامروا گشتم و خوشدل، چه عجب؟
مســـتحِق بـــودم و ایـــنها بـــه زَکـاتم دادنـد

۶ هاتف، آن روز به من مژدهٔ این دولت داد
کـــه بـــران جـــور و جـــفا صـــبر و ثَـــباتم دادنـد

۷ همّت حافظ و اَنفاس سحرخیزان بود
کـــه ز بـــند غـــم ایّـــام نَـــجاتم دادنـــد

۱. دوش: در اشعار غالباً تعیّن زمانی ندارد و چنان نیست که لزوماً و دقیقاً به معنای شب قبل باشد، بلکه شاعران در بیان احوال عارفانه‌ای که می‌گویند برایشان پدید آمده، به یک «دیشب» یا «دوشینه» و یا «دیِ» نامعلوم اشاره می‌کنند. خود تجربهٔ عرفانی معمولاً از انگاره‌های زمان به معنای شناخته تبعیت نمی‌کند، هرچند در عالم واقعْ چیزی بیرون از حیطهٔ زمان و مکان روی نمی‌دهد. بنابراین، «دوش» و نظایر آن را غالباً باید در ظرف یک گذشتهٔ نامشخص یا بهانه‌ای برای بیان یک حال یا تجربهٔ عرفانی تلقی کرد.

غصّه: از آن روی که سبب خشکی دهان و حلق می‌شود، بعید نیست «آب» در برابر آن با توجه به همین امر نیز آمده باشد، به‌ویژه که از جانب شاعری با دقتهای فوق‌العاده چون حافظ گفته شود.

ظلمت شب: آن را به دو طریق می‌توان تعبیر کرد، که شاید هم بتوان این‌دو را با هم

جمع کرد: یکی این‌که شب از دیرباز نماد همهٔ تیرگیها، پلیدیها و تباهیهای ممکن بوده، چنان که «غصهٔ» ذکر شده را هم می‌توان در همین گسترهٔ وسیع مفهومی قرار داد. دیگر این‌که شب تا سحر معمولاً برای اهالی عرفان بهترین هنگام برای فرورفتن در حالات و عوالم عرفان، معاملات قلبی، راز و نیاز و ندبه، دریافت پیامها از مصادر مورد نظر و امثال اینهاست، یعنی زمانی که به گفتهٔ خود ایشان درهای عرش و آسمان گشاده است. نجم رازی، در ضمن بیان زاری و انابهٔ حضرت آدم به هنگامِ نزول به این جهان می‌گوید: «و این معنی در شب زیادت افتد، زیرا که به روزْ نظر او به محسوسات مشغول شود و در شب مشغولی کمتر بود، گریه و زاری بیشتر باشد.» (مرصاد ۱۰۶)

و اما شعر حکایت از تجربه‌ای چون وصال دارد، یا به تعبیری «تجربهٔ اوج» peak experience در اصطلاح روانشناسی. این تجربه معمولاً در مورد آفرینندگان آثار ادبی و هنری صدق می‌کند که دارای عواطف و تخیّلاتی نیرومندند، به‌خلاف دسته‌ای دیگر که کمتر از این ویژگی برخوردارند، مثلاً منتقدان، مفسّران، شارحان و تحلیلگران این آثار، که چون معمولاً خودشان فاقد تجاربی از قبیل اوج یا حالت خلسه و جذبه‌اند چه بسا به دیدهٔ انکار به تجارب روحی اهل شعر و هنر می‌نگرند. باری، تجربهٔ اوج یا وصول به غایت، که در افراد «خودشکوفا» فراوان روی می‌دهد، رویدادی است معمولاً دوره‌ای و زودگذر، که در آن، شخص به ناگهان یک حالت ماورایی و نیرومند از خودآگاهی پیدا می‌کند که با نوعی درک متعالی، سرخوشی شدید، احساس یکی شدن با طبیعت و جهان و تغییر احساس و دریافت از زمان و مکان همراه است. این تجربهٔ قوی غالباً در افرادی روی می‌دهد که از نظر روانی سالم‌اند (برخلاف پندار عدّه‌ای که نادانسته آن را به برخی اختلالات روانی منسوب می‌دارند) و ممکن است آثاری مفید و دیرپا نیز بر جای بگذارد. (Kaplan & Sadock's *Synopsis of Psychiatry, p.224*) گفتنی است این گونه تجربه ممکن است در عده‌ای با مصرف مواد یا داروهایی خاص پدید آید، اما در امثال عطار، مولانا و حافظ، به دلیل شخصیت والای معنوی و قوّت نیروی دماغی، بر اثر محرّک درونی روی می‌دهد، و اگر اینان را «خودشکوفا» می‌خوانند از همین روی است. زرین‌کوب این شعر را از مقولهٔ رؤیای صادقه و صالحه می‌داند. (از کوچهٔ رندان ۹۸) نیز در پاسخ به این‌که آیا حافظ خود دارای تجربهٔ عرفانی بوده است یا نه، معتقد است: بعید است کسی که این احوال را یافته و گفته از آن لحظات درخشان تجربهٔ عرفانی بی‌بهره بوده باشد. (همان ۱۵۱)

۲. شعشعه: برگرفته از «شعشعة» در عربی به معنای آمیختن آب به شیر (صحاح، لسان‌العرب) در پارسی: تابندگی، تابناکی، شعشعۀ جمال فلان (دهخدا، یادداشت مؤلف)

ذات: نفس هر چیز و جوهر آن (خوارزمی، مفاتیح‌العلوم، قاهره ۱۴۰۱ هـ.، ۱۸) در اصطلاح متکلمین و فلاسفۀ اسلامی، گاه مقابل «غیر»، گاه برابر «صفت» و گاهی هم مقابل «عَرَض» به کار رفته. در معنای اول، مراد از آن نفس (= خود) و در معنای دوم و سوم به ترتیبْ اصل شیء و جوهر است. ذات ثابت است، اما صفات و اَعراض دگرگون می‌شوند. نیز ذاتْ قائم به خود است، ولی اعراض و صفات چنین نیستند. ذات نزد صوفیه گاه در برابر اسم و اسماء به کار می‌رود، که مراد از آن حقیقت حق است، در مقابل اسماءِ حق که حجاب و نقاب وجود حق است. گاهی هم مقابل «غیر» (=ما سویٰ و غیر حق) است. ذات، گذشته از مفهوم کلامیِ یاد شده، در فلسفه و منطق دارای معانی دیگری است. (دایرةالمعارف تشیّع ۸، و: مصاحب، هردو در ذیل «ذات») (نیز نک. «صفات» در زیر.)

صفات: خوارزمی در ذیل «عرض» (= صفت): یعنی حالت جوهر، مانند حرکت در متحرک، سفیدی در سفید، و سیاهی در سیاه. (پیشین، همان‌جا) صفات خداوند از مباحث الهیات اسلامی است، و در اصطلاح علم کلام، هرچه عَرَض و قائم به دیگری باشد، مانند سفیدی و جز آن، که قائم به نفس نیست بلکه قائم به جسم است. صفت در برابر «ذات» قرار دارد، که قائم به خود است. هر لفظی که دلالت بر ذات کند، بدون درنظر گرفتن صفتی برای آن، «اسم» نامیده می‌شود، مانند انسان، مرد، زن. و هر لفظی که اسم را توضیح یا توجیه کند، آن را «صفت» می‌خوانند. پس «صفت» در معانی، مقابل «ذات» و در الفاظ، مقابل «اسم» است. در تعریفی فلسفی، هر چیزی که در موجودات خارجی، قائم به نفس خود باشد «ذات» نام دارد، و اسمی که بر آن دلالت کند اسم ذات است، مثل مرد، اسب؛ و آنچه قائم به غیر است «عرض» نامیده می‌شود، که آن را «صفت» نیز گفته‌اند، مثل سرخ، سبز. هر لفظی که به اعتبار صفتی از صفاتْ دلالت بر ذات کند نیز «صفت» نام دارد، چون عالِم. ذات بدون صفت دارای اعتبار است، ولی صفت بدون ذات، فی‌نفسه اعتباری ندارد. صفات خداوند را به اقسام مختلف تقسیم کرده‌اند: ثبوتی و سلبی، صفات ذات و صفات فعل، صفات محسوس و معقول. در این باره میان متکلمان فِرَق مختلف و نیز فلاسفه اختلاف بسیار است. (دایرةالمعارف تشیّع ۱۰، و: مصاحب، هردو در ذیل «صفت»؛ نیز در مورد صفات

خداوند، نک. دایرةالمعارف تشیّع، ذیل «صفات‌الله».) اشاعره صفات خدا را جدا یا منفصل از ذات او می‌دانند، اما شیعه صفات را جزءِ ذات خدا دانسته‌اند. (نک. شیخ طوسی، تمهیدالاصول، ترجمهٔ مشکوةالدینی ۱۳۹ـ۱۴۰.) در میان عرفا هم نظیر همین بحثها و اختلاف اقوال وجود دارد. مثلاً شیخ صدرالدین رومی صفات خدا و اسماءِ او را مترادف یا دارای یک معنی می‌داند، ولی شیخ سعدالدین حموّی (یا حمویه) می‌گوید که در قرآن و احادیث، اسمای حق مترادف نیستند و نشاید باشند، زیرا حکیم هرگز دو لفظ نمی‌گوید که آن‌دو را یک معنی باشد. (نسفی، مقصد اقصی ۲۳۶) در باب تعداد اسماء و صفات حق: «اسماءِ حُسنیٰ نامعدود است و صفات عُلیٰ نامحدود.» (مصباح‌الهدایة ۲۳) تجلّی حق را هم به تجلّی ذات و تجلی صفات تقسیم کرده‌اند. (نک. جامی، نقدالنصوص ۱۱۵؛ نیز «تجلی» در: ح ۱۴۸/۱.)

۳. ناصر بخارایی:

زلفت، که به هر حلقهٔ مشکین هنری داشت

مانند شب قدر، مبارک سحری داشت

(دیوان ۲۱۴)

شب قدر: نزد عارفانْ شب تجلّی یا وصل؛ گاهی آن را کنایه از نزول انسان به این جهان یا خَلق او آورده‌اند. عده‌ای آن را با شب برات یکی دانسته‌اند و عده‌ای نه. ابوریحان: «و اندر ماه رمضان لیلةالقدر است، آنک جلالت او اندر قرآن پیدا آمده است. و گفتند که او را به دهۀ پسین جویند. و نیز گفتند به طاقهای این دهه. و چون مجهول بوَد بیشتر گمانی بر شب بیست و هفتم افتاده است اندر باب او.» (التفهیم ۲۵۲) (برای اطلاع بیشتر، نک. ح ۳۰/۱.)

برات: در عرف بازرگانان به معنی نوشته‌ای که به واسطۀ آن، دولت بر خزانه یا بر حکّام یا تاجری بر تاجری دیگر حوالۀ وجهی دهد، و آن را به «بَرَوات» جمع بندند، و آن عربی است و در اصل «براءَة» بوده است به معنی بری‌الذّمّه گردیدن از دَین، و صواب در جمع آن «براءات» یا «براوات» است. (قزوینی، تعلیقات چهار مقاله ۱۷۰، به نقل از معین، حاشیۀ برهان؛ نیز نک. شمس‌الدین محمد آملی، نفایس‌الفنون ۱، ۳۱۱؛ حسن انوری، اصطلاحات دیوانی دورۀ غزنوی و سلجوقی، و شمیس شریک امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول، هردو در ذیل «برات».) شب برات: «و شب پانزدهم از ماه شعبان بزرگوار است و او را شب برات خوانند. و همی پندارم که این از قِبَل آن است که هرک اندرو عبادت کند و نیکی به جای آرد بیزاری یابد از دوزخ.» (ابوریحان،

پیشین، همان‌جا) پیداست که او نیز «برات» را از «براءة» گرفته است. = چَک (واژهٔ پارسی، که معرّب آن «صَکّ» است. جوالیقی، المعرّب ۲۱۲ ح) شب چک = لیلة‌الصّکّ؛ نامگذاری از آن است که گویی در این شب، برات یا چک یا حوالهٔ بهشت ایزدی می‌یابند و یا به قول عرفا به وصل یا لقای حق می‌رسند.

۴. نجم رازی: «و به حقیقت بدانک انسان آینهٔ ذات و صفات حق است، چون آینه صافی گشت به هر صفت که حضرت برو تجلّی کند بدان صفت درو متجلّی شود. هر صفت که از آینه ظاهر شود تصرّف صاحب تجلّی بود نه از آن آینه؛ او را پذیرای عکس آن بیش نیست چون صافی بود. سرّ خلافت این است که او مُظهِر و مَظهَر ذات و صفات خداوندی باشد.» (مرصاد ۳۲۲) می‌بینیم نجم سخن از «عکس» (= بازتاب یا پرتو) می‌گوید، و حافظ نیز در بیت ۲ «پرتو» و در بیت حاضر «آینه» آورده، زیرا این واژه‌ها گویای تجلّی غیر مستقیم ذات حق‌اند، و می‌دانیم که ورود و تفکّر در ذات حق منع شده است: تفکّروا فی آلاءِ الله و لا تفکّروا فی ذاته. به همین سان آگاهانه می‌گوید در آن آینه به او «خبر» از جلوهٔ ذات الهی داده شده، و پیداست چه مایه فرق میان «خبر» و «عیان» هست.

۵. شاعر خود را در مقام فقیر و مسکینی گذارده که زکات به او می‌دهند، و این کامیابی و شادی روح، در حکم همان زکات اعطایی به او به دلیل ثبوت استحقاق وی است، اگرچه «مستحق» هم به معنای سزاوار است، و هم فقیر.

۶. صبر: در قرآن کریم آیات فراوان در توصیه به صبر و بشارت به صابرین آمده است، چون: اِنَّ اللهَ مع‌الصابرین، در خاتمهٔ چند آیه، یا: و اللهُ یُحِبُّ الصّابرین (آل عمران ۱۴۶) ابوطالب مکّی در قوت‌القلوب صبر را از مقامات یقین می‌داند و از قول علی (ع) می‌آورد که: اسلام بر چهار ستون بنا شده است: یقین، جهاد، عدل و صبر. (رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۳۷۱؛ نیز در این باره، نک. زیر عنوان «صبر» ۳۷۱ـ۳۷۷.) فروزانفر: «صبر مخفف "صبِر" (به کسر دوم) عصارهٔ گیاهی است شبیه به برگ کلم و بسیار ضخیم و بیخش به قدر شلغم، که از یک بیخ زیاده بر ده عدد می‌روید و مملوّ از رطوبت در غایت تلخی، و آن را قدما برای پاک کردن امعا به کار می‌برده‌اند و از انواع مسهل است [...] جع: تاج‌العروس، بحرالجواهر، تحفهٔ حکیم مؤمن، مخزن‌الادویه در ذیل "صبر".» (شرح مثنوی ۲، ۶۴۰) یزدگردی تبدیل کسره را به سکون به ضرورت شعری می‌داند و بر آن است که سکون آن جز به همین ضرورت جایز نیست، اگرچه مردم نیز به سکون باء می‌گویند. (برای اطلاع بیشتر، نک. نفثة‌المصدور، حواشی مصحح ۴۷۶.)

سعدی درست از همین روی است که می‌فرماید:

منْشین تُرُش از گردش ایام، که صبر تلخ است ولیکن برِ شیرین دارد

(گلستان ۷۱)

این بیت مشهور هم در توصیه به صبر به نام حافظ آورده شده، ولی از او نیست (نک. غ ۲۲۸):

صبر و ظفر هردو دوستان قدیم‌اند بر اثر صبر، نوبت ظفر آید

(دهخدا، امثال و حکم ۲، ۱۰۵۲)

شاخ نبات، معشوقی مجعول: قزوینی، سایه و چندین طبع دیگر پس از بیت متن افزون دارند:

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد

اجر صبریست کزان شاخ نباتم دادند

نیساری هم بیت را اصیل دانسته، اگرچه در برخی از قدیمترین نسخِ مبنای کار ایشان نیست. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۲۵) البته در خوبی بیت تردیدی نیست، به‌ویژه ایهام تضاد «صبر» با «شهد و شکر». افراد فراوانی، اغلب از عامهٔ حافظ‌دوستان، از همین بیتْ معشوقی را به نام «شاخ نبات» برای خواجه ساخته‌اند، خواه آن را نام او دانسته باشند و خواه استعاره‌ای از او. قضایا هم به مرور صبغهٔ اعتقادی به خود گرفته، چنان که عوام حتی به او قسم می‌خورند یا شاعر را برای اجابت نیّات خودشان به این موجود برساخته قسم می‌دهند: «ای حافظ، تو را به شاخ نباتت قسم که...» این استنباط ظاهراً بدین طریق حاصل شده که عبارت «اجر صبریست کز آن شاخ نباتم دادند» را به جای برداشت معنای درست و مراد شاعر، یعنی: این اجرِ صبرِ تلخی است که به واسطهٔ یا بر اثر آن به من شیرینیِ وصال و کامیابی دادند، تعبیر کرده‌اند به «صبر از آن شاخ نبات». اگرچه «صبر از کسی یا چیزی» هم در جای خود به معنایی چون شکیفتن در فراق یا غیاب کسی یا چیزی، فراوان به کار می‌رود (مثل بیت سعدی: چنانت دوست می‌دارم که گر روزی فراق افتد / تو صبر از من توانی کرد و من صبر از تو نتوانم؛ غ ۴۱۴) اما تمامی ماجرا زادهٔ همین خبط و خلط است. «شاخ نبات» یا «نبات» در دیگر ابیات حافظ هم معنایی بجز شیرینی (البته همراه با ایهام «نبات» به گیاه به دلیل نیشکر) ندارد:

حافظ، چه طرفه شاخ نباتیست کلک تو کش میوه دلپذیر تر از شهد و شکّر است؟

و:

کلک حافظ شکرین میوه نباتیست، بچین	که درین باغ نبینی ثمری بهتر ازین

دیگران هم در ردّ قول به معشوقی بدین نام با تردید در آن سخن گفته‌اند، از ادوارد براون تا حسینعلی هروی، که قول براون را در تاریخ ادبی ایران۳، از سعدی تا جامی ۳۱۳ نیز نقل کرده است. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۱۳۳) البته توضیحی دقیقتر دربارهٔ علت اشتباه یا بدخوانی و بدفهمی (چنان که رفت) نداده‌اند.

گفتنی است دیگر شعرا هم قلم را به شاخ نبات مانند کرده‌اند، به دلیل شیرینی سخنانی که از آن فرومی‌ریزد؛ مثلاً انوری، در وصف قلم:

نی نی، چو به حق درنگری شاخ نباتیست
بس پیر و چو اطفال هنوزش غم شیر است
(دیوان ۱، ۷۲)

استاد زنده‌یاد، سید جعفر شهیدی، در توضیح آن: شاخ نبات = شاخهٔ نبات؛ رستنی، روییده؛ اضافهٔ اختصاصی، و مقصود از آن قلم است. (شرح لغات و مشکلات دیوان انوری ابیوردی ۱۸۳)

از اشتباه یاد کردیم، اما «هنرش نیز بگوییم» و آن اولاً از خوش‌ذوقی سازندگان چنین معشوقی است که شاخ نبات را استعاره از زنی شیرین و خوش‌قامت گرفته‌اند، و ثانیاً از کاربرد «صبر از...» به معنای پیشگفته آگاه بوده‌اند. اما راه دور نرویم، به نظر می‌رسد اسلامی ندوشن هم عبارت را چون همان عدّه خوانده، چون در ضمن بحث در این باره و در نقد نظر خانلری (که نوشته: شاخ نبات نام مطربی در زمان کریمخان زند بوده و شاید نام خود را از دیوان حافظ گرفته باشد: دیوان ۲، ۱۱۹۸) می‌نویسد: در بیت «این همه شهد و شکر» کنایه از شاخ نبات فرد معینی است... («دنبالهٔ حکایت حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱ـ۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۱۳.) به راستی کدام «فرد معین»؟ ظاهراً همان خوانش نادرست از «صبری کزان» سبب شده تا ایشان چنین استنباطی بفرمایند. به گمان من از یکچنین استنباطی تا قایل شدن به «فرد معینی» به نام «شاخ نبات» راه درازی نیست.

و اما به نظر این نگارنده می‌رسد که یک معنای «شاخ نبات» همین «نبات شاخه» یا «شاخهٔ نبات» (یعنی نبات بلند و خرد ناکرده) باشد که امروزه هم می‌گویند.

۷. همّت: اینجا هم دعا و نفس صدق و اراده از دور است. (نک. ح ۱۲/۱۲.) در موارد بسیاری که شاعر به فیض و فلاحی که به آن رسیده اشاره می‌کند سخن از سحرخیزی در میان است، چون:

به خدا که جرعه‌ای ده تو به حافظ سحرخیز
که دعـای صـبحگاهی اثـری کـند شـما را

صبح‌خیزی و سلامت‌طلبی، چون حافظ   هرچه کردم، همه از دولت قـرآن کـردم

❊ ❊ ❊

مطلب نخست در باب ایـن شـعر، احـتمال بسـیارِ تأثـیرپذیری آن از ایـن غـزل مولاناست:

درون ظـلمتی مـی‌جو صـفاتش   که باشد نور و ظلمت محو ذاتش
در آن ظلمت رسـی در آب حـیوان   نه در هر ظلمت است آب حیاتش...
بـپوشیده ز خـود تشـریف فـقرش   هم از یاقوت خـود داده زکـاتش...
شب قـدر است او، دریـاب او را   امان یـابی چـو بـرخـوانـی بـراتش
(کلیات ۳، ۹۱، غ ۱۲۳۳)

به نظر می‌رسد حافظ مفاهیم و مفردات این شعر را در غزل خـود پـخش کـرده، بدین سان که مثلاً مضمون بیت اول مولانا را در وسط شعر خود آورده، و بر هـمین قیاس؛ برای نمونه: آب حیات در ظلمت شب، برات شب قدر، ذات و صفات، زکات دادن به کسی به دلیل فقر. البته نکته‌ای که باید بدان توجه داشت این‌که اخذ تأثیراتی از این و آن در بیان تجربه، چیزی است و خود تجربه چیزی دیگر، یعنی به صرف این تأثیرگیری، منطقاً نمی‌توان در اصل یا نفس تجربه شک کرد یا از بود و نبود آن سخن گفت. آیا مثلاً با وجود شباهتهایی مسلم از جهت زبان و نحوهٔ تعبیر تجربه می‌توان خود حال را زیر سؤال برد؟ اگر چنین باشد عملاً باید در مورد اصل احوال عـارفان شاعر و دست کم اغلب احوال مطرح شده در این اشعار به دلیل بـرخـی اقـتباسهای مضمونی یا زبانی شک کنیم.

مطلب دیگر این‌که این غزل از جهت محتوایی، بهترین نمونهٔ جنبهٔ انفسیِ عرفان در میان اشعار حافظ است، یعنی بُعد درونی و مجرّد آن. (نمونهٔ نیکوی جنبهٔ آفـاقیِ عرفان، یعنی تأمل و تفکر در پدیدارها و آفریده‌ها در جهان بیرونی از نظرگاه پیوند آنها با آفریننده، را در غزل «خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت...» بررسیدیم؛ برای سنجش با غزل حاضر، نک. ح غ ۱۷.) غزل کنونی تماماً بر حول احوال و عوالم درونی، ذهنی یا انتزاعی است، یعنی حالات و یافته‌هایی که شاعر مدّعی رسیدن بـه آنهاست و تنها خود از چیستی و چگونگی آنها آگاه است و برای دیگـران در حکـم

دُرجی دربسته و غیر قابل حس و لمس و درک. (این‌که می‌گوییم «مدّعی» نه از دید نفی و انکار بلکه از آن روی است که این احوال در مورد عرفا از آن مقوله نیست که بتوان از طریق منطق تأیید یا تکذیب کرد.) این را هم لابد به یاد دارید که در بحث از غزل ۱۷ گفتیم که جنبهٔ انفسیِ عرفان، از این جهت که اساساً بنیاد نگرش و بینش عرفانی و غایت آن بر امور تجریدی است، مسلماً مهمتر و نیز ارزشمندتر از جنبهٔ آفاقی است، اما این داوری از حیث اصل موضوع است، درحالی‌که از دیدگاه کارکرد و ارزش شعریِ ایده‌های عرفانی، درست به عکس است، زیرا اصولاً و عملاً این جنبهٔ آفاقی آن یعنی نگریستن به اشیا و امور و پدیدارهای واقعی و خارجی است که در عالم شعرْ آفرینندهٔ بدیع‌ترین تصاویر و حسّی‌ترین تعابیر است که بیشترین جذابیت و جمال را برای خواننده پدید می‌آورد، چیزی که کمتر ممکن است در نوع انفسی ایجاد شود. بدیهی است خود اهل تصوف و عرفان از آن روی که بیشترین توجه را به موضوع و محتوای عرفانی دارند، معمولاً از این نوع بیشتر لذت می‌برند و ستایش می‌کنند، اگرچه آن گروه از شاعران عارف که در عالم شعرْ فراست و ذوق بیشتری دارند (چون مولانا و عراقی) در سرودن شعر به‌ویژه غزل بیشترین توجه را به جهات و جوانب حسّی مبذول می‌دارند، ضمن این‌که شاعران عرفانگرا (مثل سعدی و حافظ) از حیث توجه به جنبه‌های مذکورْ مستغنی از هرگونه تأکید و تمجیدند. این نیز ناگفته پیداست که در مورد شعرای گروه نخست، مطابق آنچه گفتیم، غایت تمامی توصیفات و تصاویر محسوس آنان چیزی بجز امور و معانی مجرّد نیست، درحالی‌که چنین حکمی را در مورد کلّ اشعار گروه دوم نمی‌توان کرد.

باری، در مباحث پیشین اشاره کرده بودم که این غزل حافظ نسبت به دیگر غزلهای او بیشتر حاوی اصطلاحات خاص تصوف و عرفان (اصطلاحات خاص و مجرّد تصوف) است، هرچند از این لحاظ هم قابل قیاس با غزلهای مملوّ از مصطلحات عارفان ناظم وابسته به شعر تعلیمی و مدرسی تصوف نیست. به هر حال به این عناصر شعر بنگریم: ظلمت، آب حیات، شعشعه، پرتو، ذات، صفات، تجلّی، جلوه، جمال، زکات استحقاق، هاتف، صبر، همّت و غیره. یکایک ابیات هم، به تبع این گونه عناصر مجرّد، از عوالم نهفته و دربستهٔ درونی حکایت دارد، همچون: نجات یافتن گوینده در سحرگاه از غصّه‌ای که معلوم نیست چه و از چه بوده، آب حیاتی که نوشیده، انوار و تجلیاتی که دریافته، مفاهیم پیچیده‌ای چون مستی از پرتو ذات و جلوهٔ صفات الهی، کامروایی و نشاطی کاملاً درونی، مژده‌ای که برای این سعادت

دریافت کرده، و بالاخره نفَس صدق گوشه‌گیران صبح‌خیز که او را از غم رهانده، همه و همه بیرون از حوزهٔ حس و به دور از دسترس مخاطب عامّ شعرند. غزل به نظر عدّه‌ای از حیث نفس عرفان «عرشی» است، لیکن به گمان این کمترین از نظرگاه هنری در اوج و عرش نیست، و شاید جز فصاحت بیانْ هیچ گونه برجستگی ویژه‌ای ندارد. باز یادآور می‌شوم: در هر گونه بررسی و ارزیابی باید نخست معیار و مناط را مشخص و از خلط اعتبارهای کاملاً متفاوت با همدیگر خودداری کرد. به همین لحاظ در اینجا به جرأت و صراحت می‌گویم: این غزل اوج عارفانگی در تمامی غزلهای او (به لحاظ یاد شده) است، ولی اعتلای شعری و هنری را چه عرض کنم. آیا فرضاً حتی یک تصویر یا تعبیر درخشان یا یک شگرد ظریف بدیعی همچون دیگر اشعار او در آن می‌بینید؟ نباید هم ببینید، زیرا هیچ‌یک از مفاهیم ذهنیِ بیان شده از گونه‌ای نیست که قابلیت بیان تصویری، جاندار و جذاب را داشته باشد. این در حالی است که در غزل ۱۷ (نقطهٔ مقابل آن از حیث جنبهٔ آفاقیِ عرفان) دیدیم چگونه با بهره‌گیری از بنمایه‌های حسی به سنجش دلدار با یکایک پدیدارهای زیبا یعنی هریک از گلها پردِاخت، چنان که هریک از آن‌ها از جهتی در برابر این محبوب به شرم و تشویر افتاد، با تصاویری یک از یک گویاتر و دیدنی‌تر؛ هرچند آنها هم مطابق قاعدهٔ عرفان در نهایت به مفاهیم مجرّد راه می‌برند، ولی سخن تنها بر سر چگونگی بیان تجارب درونی است. آری، روح تجرید و انتزاع، شعر را، که مهمترین جلوهٔ حسی و عینی آن صور خیال است، از نظرگاه شعری و هنری به نزول می‌افکند، مگر این‌که تصاویر آن، اگر هم به تمامی محسوس نیست، دست کم از نوع معقول به محسوس باشد. هنر عظیم سعدی در غزل این است که حتی تجریدی‌ترین معانی عرفانی را آنچنان با حسّی‌ترین تصاویر و زنده‌ترین تجسیم برای خواننده بیان می‌دارد که هنوز عده‌ای عشق و معشوق او را، حتی در عارفانه‌ترین غزلهایش، از گونهٔ بشری و شهوی می‌پندارند، تا جایی که مصحح نامور آثار او، فروغی، ۵۹ غزل او را (که به زعم خود ایشان حاوی اخلاق و اندرز و به اصطلاح بی‌ضررند) از بقیه (۶۳۷ غزل [!]) جدا و به صراحت به والدین جوانان توصیه می‌کند نگذارند این جوانان معصوم جز این ۵۹ غزل شیخ را بخوانند، ضمن این‌که چند بار بر «مغازله‌ای» و «شهوی» بودن دیگر غزلیات او تأکید می‌کند. (نک. غزلیات سعدی، طبع ۱۳۱۸، مقدّمهٔ مصحح ۵ و ۶.) پیش از او و بیش از او مولانا در غزلیاتش انفسی‌ترین و مجرّدترین مفاهیم عرفانی را در هیأت آفاقی‌ترین تعابیر و دقیقترین تصاویر حسی (که

نمونه‌هایش را در جای خود آورده‌ام) بیان داشت. در باب حافظ به قدر کفایت و با تفصیل مقدور به ابعاد مختلف بیان او و غلبهٔ خصلت عینی و آفاقی در غزلهایش پرداخته‌ام. در اینجا تنها توصیه می‌کنم به تحلیل بنده از غزل «دوش دیدم که ملایک...» (غزل بعدی) به‌ویژه از جهت بنمایه‌های محسوس و آفاقی آن بنگرید تا شاید گوشه‌ای گرچه کوچک از اقبال عام به او (و نه فقط علاقهٔ خواصّ عرفان) بازگفته آید.

سرانجام، این شعر نقطه مقابل آن اشعار اوست که گویای نومیدی یا تردید او در رسیدن به وصال و غایات عرفان است. (از جمله، نک. ح غ ۱۶۶.)

۱۷۹

۱ دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند
گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

۲ ساکنان حرم سِتر و عِفاف ملکوت
با منِ راه‌نشین بادهٔ مستانه زدند

۳ آسمان بار امانت نتوانست کشید
قرعهٔ کار به نام منِ دیوانه زدند

۴ جنگ هفتاد و دو ملّت، همه را عذر بنه
چون ندیدند حقیقت، ره افسانه زدند

۵ شکر آن را که میان من و او صلح افتاد
حوریان رقص‌کنان ساغر شکرانه زدند

۶ آتش آن نیست که بر شعلهٔ او خندد شمع
آتش آن است که در خرمن پروانه زدند

۷ کس چو حافظ نکشید از رخ اندیشه نقاب
تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند

۱. ملایک: عربی ملائک و ملائکة، جمع مَلَک؛ در پارسی: فرشتگان، فریشتگان
درِ میخانه: در بیتی دیگر، هم دربارهٔ ماجرای خلقت آدم، آمده است: بر «درِ میخانهٔ» عشق، ای ملَک، تسبیح گوی... (۱۹۴/۶) چرا فقط «درِ»؟ لفظ با دقت همیشگی خواجه برگزیده شده، زیرا ملایک، به فحوای نصّ قرآنی، به هنگام خلق هیچ چیز (از جمله آدم) به شهادت خوانده نشدند. (کهف ۵۱) بنابراین به هنگام سرشته شدن گل آدم نیز چون به درون راهی نداشتند بر در ایستادند.
میخانه: که در بیت اخیر «میخانهٔ عشق» آمده، استعاره‌ای است از آن خلوتخانهٔ خاص و مکان لامکانی که خداوند در آفرینش شاهکار خویش تنها بود و آن گل را با مایهٔ عشق پرورد. این خلوتگاه خدا با برترین آفریده‌اش را در اشعار سمبولیک با تعابیری چون میخانه، میکده، تماشاگه راز، و در غیر شعر، گاه با «حظیرهٔ قدس» بیان می‌کنند. (حظیره = خانه‌ای کوچک، ساخته از خار و چوب و نی، مجازاً هر مکان

مقدس و مبارک، و نیز بهشت؛ لسان‌العرب، دهخدا) نجم رازی: «پس روح پاک را بعد از آنک چندین هزار سال در خلوتخانهٔ حظیرهٔ قدس اربعینات برآورده بود...» (مرصاد ۸۵) نظامی کنایهٔ «چهل‌روزه تماشای عشق» را برای آنچه در آن خلوتخانه گذشت، به مصداق حدیث قدسی: خَمَّرتُ طینةَ آدمَ بِیَدی اربعینَ صَباحاً، در ضمن نعت رسول خدا (ص) آورده است:

یک کفِ پست تو به صحرای عشق　　　برگ چهل‌روزه تماشای عشق

(مخزن ۳۰)

هم اینها و هم آنچه حافظ می‌گوید، جمله در تجلیل از جایگاه موجودی است به نام انسان در عرفان. «آدمی را این تشریف نه بس باشد که حضرت خداوندی، آسمان و زمین و هرچ در وی است به شش شبانه‌روز آفرید که: خَلَقَ السَّمٰوات و الارض فی سِتّة ایام، و در آن تشریف "بِیَدی" ارزانی نداشت با آنک عالم کبریٰ بود. اینجا آدم را که عالم صغریٰ بود می‌آفرید حَواله به چهل روز کرد و تشریف خلعت "بیدی" ارزانی داشت.» (مرصاد ۸۱) «چون نوبت به دل رسید گلِ دل را از ملاط بهشت بیاوردند و به آب حیات ابدی بسرشتند و به آفتاب سیصد و شصت نظر بپروردند.» (همان ۷۴)

به پیمانه زدن: مطابق مرسوم ایهام خوانده می‌شود، اما ایهامی فراتر از حدود لفظ و صنعت، چه هریک از دو معنای مختلف آن حرف و حدیث بسیار دارد و هرکدام بر بُعدی یا ساحتی مهم از وجود آدمی دلالت دارد. به اختصار تمام: الف. زدن گل آدم به پیمانهٔ شراب، از آن روی که وجود او از عشق و مستی سرشته شده است. (نیز دیدیم که مکان سرشته شدن گل را «میخانه» خواند.) پیش از اعطای عقل به آدم، عشق در وجود او نهاده شد و خداوند گل او را با مایهٔ محبت و رحمت مطلق خویش درآمیخت تا به مدد همین صفت از فرشته (که عشق را نمی‌شناسد) فراتر رود و به پیشگاه مولای خود رسد. آری، تمامی مطالب و اشعار پیرامون عشق، مستی، جنون محبت، باده و جز اینها ریشه در همین خصلت آدمی دارد؛ سیف فرغانی:

دل مجنون من، دیوانه کردار　　　شد اندر بند آن مشکین سلاسل

چو کوزهٔ آب عشقت خورد آدم　　　در آن حالت که بودش صورت از گل

(دیوان ۲، ۱۴۶)

سلمان:

گل ما را سرشته‌اند به می　　　خاک ما گویی از خُمستان است

(دیوان ۳۳۰)

خود حافظ نیز چند مضمون از این گونه دارد، چون:

خاک وجود ما را از آب باده گل کن
ویران‌سرای دل را گاهِ عمارت آمد

ب. پیمانه کردن، از آن روی که وقتی بخواهند هر چیزی را به وجه سنجیده و متناسب بسازند، تمامی ابعاد و عناصر و اجزای آن را به دقت اندازه‌گیری می‌کنند. مثلاً در مجسمه‌سازی، که بنیاد آن از گل یا خمیر و غیره است، می‌باید مادّهٔ آن را برای هر جزء با دقت تام پیمانه و اندازه کرد. می‌دانیم در قرآن فراوان بر تناسب و موزونی و اعتدال خلقت آدمی چونان شاهکار آفرینش تأکید شده است، و تمامی آنها را می‌توان مستندی برای این معنای «به پیمانه زدن» قرار داد؛ برای مثال: لقد خَلَقْنَا ٱلانسانَ فی اَحسنِ تقویم (تین ۴) برخی معانی تقویم در پارسی اینهاست: راست کردن، نیکوتر راست کردن، راست شدگی و برابری و تساوی. (دهخدا) برخی مفسران هم «احسن تقویم» را «نیکوترین اندام» معنی کرده‌اند. نیز بارها در بیان خلقت انسان از افعالی از مادهٔ «س و ی» و «ع د ل» بهره‌گیری شده که بر تساوی و اعتدال و زیبایی حاصل از آنها دلالت دارد، مثل: الذی خلق فَسَوّیٰ (اعلیٰ ۲) (آن‌که آفرید و بِاَندام ساخت.) فَاِذا سَوَّیْتُهُ... (حجر ۲۹) (پس هنگامی که او را بِاَندام برآوردم...) و هردو مادّه در: فَسَوّاکَ فَعَدَلَکَ (انفطار ۷) (پس تو را بِاَندام و بهنجار داشت) و نظایر اینها، که همگی بر این جنبه از خلقت و وجود آدمی دلالت دارند. تسویه و اعتدال را هم عرفا عبارت از استعداد قبول نور الهی دانسته‌اند. (نک. نسفی، الانسان‌الکامل ۲۵۰، ۲۶۴.) این گونه ایهام را از آن روی که هر معنی دارای حرف و حدیث و پیامی خاص خود است می‌توان «سخن‌گستر» خواند، در برابر ایهام «سخن‌آرا» که هدفی جز تزیین، قدرتنمایی، بازی، شوخی و غیره ندارد.

بسرشتند، زدند: بحثهای بسیار کرده‌اند که فاعل این دو فعل کیست. عدّه‌ای بر آن‌اند که مصراع دوم دنبالهٔ مصراع اول است و لذا فعلهای مذکور مطابق قاعدهٔ دستوری به «ملایک» برمی‌گردد، لیکن از آنجا که این اِسناد مغایر با نصّ قرآنی یعنی عدم اجازه به ملایک برای شهادت در خلقت آدم و دیگر مخلوقات است و فاعل در حقیقت خداست، قایل شده‌اند به این‌که اِسناد فعلها به ملایک از مقولهٔ مَجاز است و... به گمان بنده هیچ نیازی به چنین توجیهاتی نیست، زیرا از نظر علم معانی، گاهی به‌جای فعل مفردْ فعل جمع به کار می‌رود، مثلاً در مواردی که به دلایلی نخواهند فعل یا فاعل را مفرد ذکر کنند؛ و یکی از موارد آن نیز این است که فاعلِ مفرد از فرط وضوح و

بداهت با فعل مفرد نمی‌آید بلکه فعل جمع برای آن به کار می‌رود. در اینجا هم برای فاعل مفردِ بدیهی (خداوند) فعل جمع آمده است. این امر در متون ادب نمونه‌های بی‌شمار دارد، که برخی را از میان انبوهی از شواهد که در اختیار دارم ذکر می‌کنم. بایزید بسطامی: «به همه دستها درِ حق بکوفتم؛ آخر تا به دستِ نیاز نکوفتم نگشادند.» (تذکرة‌الاولیاء ۱، ۱۵۹) که پیداست شناسهٔ جمع در «نگشادند» به یک تن (حضرت حق) برمی‌گردد. نجم رازی، دربارهٔ پیامبر: «او را تعلیم قرآن از راه دل کردند، نه از صورت کتب، که: الرّحمان عَلَّمَ القرآن.» (مرصاد ۲۳۹) عراقی دربارهٔ خداوند در تمامی غزل معروفشِ فعل جمع آورده است، مثل:

جمال خویشتن را جلوه دادند — به یک جلوه دو عالم رام کردند

(کلیات ۱۹۳)

سعدی، هم در باب سرشتن گل آدم و خلق روح در او:

این لطف بین که با گل آدم سرشته‌اند — وین روح بین که در تن آدم دمیده‌اند

(غ ۲۲۵)

از نظر دستوری هم توجیه‌پذیر است، زیرا نوعی فعل مجهول هست که اگر نام فاعل معلوم نباشد یا نخواهند فاعل را ذکر کنند (مثل مورد حاضر) فعل را به صورت معلوم و به صیغهٔ جمع می‌آورند که ساده‌تر از فعل مجهول است؛ مثال: پرویز کتک زده شد ← پرویز را کتک زدند. (تقی وحیدیان، دستور فارسی به روشی نو و آسان ۶۶) بنابراین، درِ بیت متن می‌توان دو فعل مذکور را فعل مجهول از این نوع نیز گرفت. خود حافظ هم بارها فعل را به همین صورت آورده، مثل بیتی که درست هم‌مضمون بیت مورد بحث است:... کاندر آنجا طینت آدم مخمّر می‌کنند (۱۹۴/۶) یا: در پس آینه، طوطی صفتم داشته‌اند... (۳۷۳/۲)

۲. ملکوت و ساکنان آن: واژهٔ «ملکوت» در عربی از مادّهٔ «م ل ک» گرفته می‌شود، همچنان که «رهبوت» از «ر ه ب». ملکوتُ‌الله = سلطانِ (تسلط و سلطنتِ) او و عظمت وی؛ «ملکوت کلّ شیء» در قرآن یعنی قدرت بر همه چیز، و این‌که بازگشت همه به اوست. (لسان‌العرب) اما واژه‌های مختوم به هجای «ـُوت» در زبان عربی، مثل دو تای اخیر و نیز رَحَموت، رغبوت، ناسوت، لاهوت، جبروت و غیره گویا از سریانی داخل عربی شده‌اند. عراقی چند مورد را از آنها به عمد با هم آورده است:

از رغبوتش فراغ، وز رهبوتش امان

در ملکوتش خِیَم، در جبروتش قباب

(کلیات ۶۸)

ملکوت: پادشاهی و پروردگاری و تصرف و عالم فرشتگان و به اصطلاح صوفیان، عالم معنی، که عالم ارواح است. از مدارالافاضل و کنزاللغات (غیاث)

عزیز نسفی با نقل قول از حضرت صادق: «ای درویش! ملکوت نمودار جبروت است و مُلک نمودار ملکوت، تا از مُلک استدلال کنند به ملکوت و از ملکوت استدلال کنند به جبروت، و این سخن جعفر صادق است (ع): اِنَّ اللهَ تعالیٰ خَلَقَ المُلکَ علیٰ مثالِ ملکوتِهِ و اَسَّسَ ملکوتَهُ علیٰ مثالِ جبروتِهِ لِیُسْتَدَلَّ بمُلکِهِ علیٰ ملکوتِهِ و بملکوتِهِ علیٰ جبروته.» (الانسان‌الکامل ۱۸۰) عالَم مُلْکْ عالم کثرت است، عالم ملکوتْ عالم ترتیب است، و جبروت عالم وحدت است. ملکْ مرتبهٔ حسّی دارد، ملکوتْ مرتبهٔ عقلی، و جبروت مرتبهٔ حقیقی. عالم ملک و ملکوت، یعنی عالم محسوس و معقول، وجودی خارجی دارد، امّا جبروت، که عالم وحدت است، وجود خارجی ندارد. عالم ملک و ملکوت به اسامی دیگر نیز خوانده می‌شود، از جمله: عالم خلق و امر، عالم شهادت و غیب، عالم ظلمانی و عالم نورانی و مانند اینها. (همان ۱۵۷) هرسه عالم ملک و ملکوت و جبروتْ عالمهای خدایند، و هرسه با هم‌اند و هرسه در هم‌اند و از یکدیگر جدا نیستند. عالم جبروتْ ذات عالم ملک و ملکوت است، و عالم ملک و ملکوتْ وجه عالم جبروت است. عالم جبروتْ کتاب مجمل است و عالم ملک و ملکوتْ کتاب مفصّل. جبروتْ تخم است و ملک و ملکوتْ درخت است و معدن و نبات و حیوانْ میوهٔ این درخت‌اند. (همان ۱۵۸؛ نیز در زبدة‌الحقایق ۳۲۴) شیخ اشراق: «اما عالمی که عاهات [جمع عاهة = آفت؛ منتهی‌الارب - م] و بلیات بدو راه نیابد عالمی دیگر است که بازگشت جانهای پاک و حرم ایشان است. و عالیان پاکْ مستغنی‌اند از دریدن پرده‌ها و ربودن شیرخواره از دامن مادر مهربان و یتیم گردانیدن اطفال بیگناه به میرانیدن پدران و رنجانیدن جانوران و نصب کردن عَلَم کافران و مرفّه داشتن جاهلان و معذّب داشتن عالمان، زیرا مشاهدت حال و استشراق انوارْ ایشان را مشغول کرده است از همه چیزها.» («هیاکل‌النور»، مجموعهٔ آثار فارسی ۱۰۲)

ساکنان حرم ملکوت به طور کلّی عبارتند از ملایک و تمام سلسلهٔ ارواح و عقول یا به تعبیر حافظ «خلوتیان ملکوت» (۲۸/۵). دربارهٔ انواع و اصناف این ساکنان هم سخنان بسیار گفته‌اند. برخی را به اختصار برمی‌شمرم: الف. آنان که از عالم و عالمیان هیچ خبر ندارند و حیران جلال و جمال الهی‌اند. پس آنان را «ملائکهٔ مُهِیْمَة» می‌خوانند. ب. حاجبان بارگاه الوهیت و وسایط فیض ربوبیت، که آنان را «اهل

جبروت» می‌نامند و سیّد و رئیس ایشان روح اعظم است که در ملاءِ اعلی بزرگترین است و او را به اعتباری «قلم اعلیٰ» می‌گویند. روح‌القدس یا جبرئیل در صف آخر این طایفه است. ج. آنان که با عالم اجسامْ تعلقِ تدبیر و تصرف دارند و آنان را «روحانیان» می‌نامند؛ قسمی از آنان در سماویات تصرف می‌کنند و اهل ملکوت اعلیٰ هستند، و قسمی دیگر که متصرف در ارضیات‌اند و اهل ملکوت اسفل. اینان‌اند که موکّل بر یکایک اشیا و امور جهان‌اند. (نسفی، مقصد اقصی ۲۳۹) نجم رازی نیز مطالب و تقسیم‌بندیی دربارهٔ ساکنان ملکوت و مدارج آنان از قبیل حوران، غلمان، وصیفتان (= کنیزان) و وِلدان دارد. (نک. مرصاد ۵۳ ـ ۵۵.) همچنین خواجهٔ پارسا می‌کوشد بدین سؤال پاسخ دهد که آن فرشتگان طعن‌کننده بر آدم به هنگام خلق او کدامها بودند: «بدان که نزد محققان آن است که طاعنان در شأن آدم، ملائکهٔ مُلکی بود [بودند؟ ـم] از جنّ و شیاطین، نه ملایکهٔ ملکوتی و جبروتی [...] ملایکهٔ ارضی بودند، نه علوی، زیرا که طعن و مُضادّت از کسی صادر شود که در معرض آن منصب باشد، فَافهَمْ. دیگر آن‌که شهوت و غضب، به قول حکیم، دو ملک‌اند از ملایکهٔ ارضی که بر نفس ناطقه غالب شده‌اند و...» (شرح فصوص‌الحکم ۳۵) سرانجام دربارهٔ بالهای ملایک و تعداد آنها هم بحث شده، مثلاً: ملایک بالدار از دو، سه، چهار بال یا بیشتر دارند، همچنان که جبریل را دارای ششصد بال دانسته‌اند. (نویری، نهایةالارب، السِّفرالاول ۳۶ـ۳۷)

و اما اگر به یکایک کلمات در بیت بنگریم، دقت حافظ را در گزینش واژه‌ها درمی‌یابیم: مثلاً «ساکنان»، گذشته از معنای معمول، دلالت بر سکون هم دارد، زیرا ملکوتْ عالم سکون یا ایستایی و ترتیب و ترتّب است و هیچ‌یک از مقیمان آنجا از جایگاه خود برتر یا فروتر نمی‌رود. «حرم» از آن روی که آنان به فحوای قرآن «حورٌ مقصوراتٌ فی الخیام»اند. (الرحمن ۷۲) هم به گفتهٔ نسفی: «حوران بهشتی اسرار و مکنونات علوم‌اند که از نظر نامحرمان پوشیده و در حجاب‌اند [...] و پیش از بهشتیانْ هیچ کس بدیشان نرسیده است.» (کشف‌الحقایق ۱۸۱ـ۱۸۲)

راه‌نشین: کنایه از گدای بی‌خان و مان که بر سر راه نشسته گدایی کند؛ میر الهی، رباعی:

دلخواه، که هست ماه خرگاه‌نشین

خورشید بود به کوی او راه‌نشین

(وارسته، مصطلحات‌الشعراء)

سنایی، در «سیرالعباد»:

گفت: آنها که خوب‌چهره‌ترند
چشم‌زخم جمال بوالبشرند
گرچه بیرون ز جنبش فلکند
ره‌نشـــینان حضرت ملکند
(مثنویها ۲۰۹)

خود حافظ در اشعار دیگر هم به همین معنی آورده است، مثل:

با منِ راه‌نشین خیز و سوی میکده آی　　تا در آن حلقه ببینی که چه صاحبجاهم

در بیت متن، «راه‌نشین» گذشته از معنای یاد شده بیانگر سرشت خاکی گوینده، خواه به عنوان فرد و خواه انسان نوعی، است، در برابر جایگاه افلاکی ارواح ملکوتی؛ و همداستانی و همپیالگی این‌دو گویای عروج انسان است. مطابق سنت قدیم باده‌خواری معمولاً تجانس و تناسب و همسنخی افراد اهمیت بسیار داشته، و امروزه نیز کمابیش مرعی است، زیرا در غیر این صورتْ باده به دل هیچ‌یک از دو سو نخواهد نشست و چه بسا هردو مدّعی شوند که عیش بر آنها تلخ گشته است. درک باده زدن انسان مسکین با ملکوتیان در گرو توجه به همین موضوع ساده است.

۳. بار امانت: اِنّا عَرَضْنَا ٱلاَمانةَ عَلَى السَّمٰواتِ و الأَرضِ و الجِبالِ فَأَبَيْنَ اَنْ يَحْمِلْنَها و اَشْفَقْنَ مِنها و حَمَلَهَا ٱلاِنسانُ اِنَّهُ كانَ ظَلوماً جَهولاً (احزاب ۷۲) گمان نمی‌رود بتوان ترجمه‌ای تقریباً کامل و نسبتاً شاعرانه از آیه را بدین گویایی و دلنشینی در ظرفی بدین تنگی جای داد. تفسیر آن هم بدین خوبی که نجم رازی گفته بعید است ممکن شود: «در نبات ارواح نورانی، اندک حرارت بود که مایهٔ محبّت باشد، و اندک کدورت که خمیرمایهٔ تواضع و عبودیت بود، ولیکن چون این دو صفت در وی بکمال نبود بار امانت معرفت نتوانست کشیدن، و در قُطارهٔ [= چکیدهٔ ـ م] آب و گل حیوانی، اندک صفا و نورانیت روحانیت بود، ولیکن چون بکمال نبود، هم بار امانت معرفت نتوانست کشید. مجموعه‌ای می‌بایست از هردو عالم روحانی و جسمانی که هم آلت محبت و بندگی بکمال دارد و هم آلت علم و معرفت بکمال دارد تا بار امانتْ مردانه و عاشقانه در سُفت جان کشید، و این جز ولایت دورنگ انسان نبود [...] ظلومی و جهولی از لوازم حال انسان آمد، زیرا که بار امانت جز به قوّت ظلومی و جهولی نتوان کشید، اگرچه جز به نور و صفای روحانی باز نتوان دید. ملایکه به نور و صفای روحانی بدیدند اما قوّت صفات جسمانی نداشتند بر نتوانستند گرفت. حیوانات قوّت و استعداد جسمانی داشتند اما نور و صفای روحانی نداشتند، شرف بار امانت

ندیدند قبول نکردند؛ چون انسان مجموعهٔ دو عالم روحانی و جسمانی بود او را به کرامت حمل امانت مکرّم گردانیدند.» (مرصاد ۴۱_۴۲) هم او: «کمال استعداد قبول آن امانت، که به حقیقتْ نور فیض بی‌واسطه است، انسان را دادند.» (رسالهٔ عشق و عقل ۷۷) به گفتهٔ نظامی، عظمت دل به دلیل دارا بودن همین دو جنبهٔ جسمانی و روحانی یا دورگه (اکدش) بودن آن است:

دل، که برو خطبهٔ سلطانی است   اِکدِش جسمانی و روحانی است

(مخزن ۴۹)

اگر بخواهیم تمامت آنچه را که در تفسیر امانت گفته‌اند بفشاریم و در یک کلمه بریزیم «عشق» خواهد بود، که «امانت» را در متون ادب و عرفانْ بیشتر همراه با آن آورده‌اند. گاهی هم معرفت گفته‌اند، لیکن این معرفت نیز چیزی بجز معرفت عاشقانه، یعنی مآلاً همان عشق، نخواهد بود. مرتضوی تفاسیر یکی دو کلمه‌ایِ آن را که اینجا و آنجا به دست داده شده است چنین برمی‌شمارد: عشق، عقل، توحید، عدالت، امامت، ولایت، امر و نهی، صوم و صلوة، قرآن، حروف تهجی؛ اما خود ایشان عشق به معشوق ازلی را اختیار کرده‌اند. (مکتب حافظ ۱۵۳_۱۵۴) زرین‌کوب قایل به وجود تلخایی در لحن حافظ است و این بیت را هم از مقولهٔ آن جدایی انجامین یا «بینونت» جاودان میان عاشق و معشوق می‌داند: «نومیدی تلخی که در این عشق هست نشان می‌دهد که حتی در آستانهٔ اتحاد نیز وحدت غیر ممکن است.» (از کوچهٔ رندان ۱۰۱) ایشان در جای دیگر، ظلومی و جهولی را نه قَدْح انسان بلکه مدح او می‌دانند. (همان ۱۹۵) به نظر می‌رسد آنچه مبنای استنباط تلخی لحن خواجه برای ایشان بوده همین ذکر ظلومی و جهولی («منِ دیوانه») بوده است، که البته این لحن، لحنی یکسویه و یکسره شاد نیست. اما عبدالعلی دستغیب در نقدی بر تحلیل زرین‌کوب دربارهٔ بیت، مطابق استنباط این نگارنده، تلخی لحن آن را نمی‌پذیرند، اگرچه اصل ایراد نویسنده این است که مطالبی که استاد زرین‌کوب دربارهٔ ورطهٔ عبورناپذیر میان دو سوی این عشق، و نیز جامع اسماء بودن انسان و تیرگیهای اعیان ثابته گفته‌اند، هیچ‌کدام در بیت و در کل غزل وجود ندارد. (حافظ‌شناخت ۱، ۴۲۱) اما این ادّعای جناب دستغیب هم که «دشواریِ» رسیدن به وصال به غیر «نومیدی» است و «حافظ هرگز از وصال جانان نومید نبوده است» (همان‌جا) نادرست است، و این نگارنده کوشیده است تا بطلان آن را ثابت کند، هرچند موضوع اخیر ارتباط مستقیمی به بحث کنونی ندارد، و به نظر من مشکل این حکم جناب دستغیب سعی در یکسویه

جلوه دادن افکار و احوال حافظ است. (گو این‌که ایشان در جای خود و به طور کلی وجود تناقض را در سخنان خواجه پذیرفته‌اند.) فروزانفر: مفسّرین «عرْض» را به معنی پیشنهاد و سنجش و «امانت» را به معانی مختلف گرفته‌اند از قبیل اوامر و نواهی، فرائض و تکالیف، روزه و غسل جنابت، وسائل شهوت جنسی، امانات مردم، هابیل که آدم او را به برادرش قابیل سپرد. «ابا» و سر باز زدن را گاه به معنی حقیقی آن که امتناع است و گاه به معنی ناتوانی تفسیر کرده‌اند [...] صوفیان می‌گویند که این امانتْ معرفت و حقیقت توحید و یا عشق است [...] محققین صوفیه می‌گویند که این امانتْ لطیفهٔ سیار و سیال انسانی است که استعداد رهایی از قید، و تعیّن، و وصول به مرتبهٔ اطلاق در آن نهفته است و آسمان و زمین و کوهها چون در حدّ وجود خود زندانی هستند و آمادهٔ اتصال به مطلق نیستند مهیای قبول این لطیفه نبودند و انسان دارای دل و معرفت است و از این رو می‌تواند که از تعیّن برهد و به مطلق بپیوندد، و سرّ قبول امانت از جانب انسان همین است [...] جع: تفسیر طبری، طبع مصر، ج ۲۲، ص ۳۳ـ۳۶؛ تبیان طوسی، طبع ایران، ج ۲، ص ۴۵۶؛ کشف‌الاسرار، انتشارات دانشگاه طهران، ج ۸، ص ۹۳ـ۹۵؛ کشاف، طبع مصر، ج ۲، ص ۲۲۳؛ تفسیر ابوالفتوح رازی، طبع طهران، ج ۴، ص ۳۴۹ـ۳۵۰؛ تفسیر امام فخر رازی، طبع آستانه، ج ۶، ص ۸۰۲ـ۸۰۵؛ مجمع‌البیان، طبع ایران، ج ۲، ص ۲۵۳؛ تفسیر بیضاوی، طبع ایران، ص ۳۴۵؛ حقائق سُلمی [کذا بدون ذکر مشخصات و صفحه ـ م]؛ لطائف‌الاشارات از ابوالقاسم قشیری، نسخهٔ عکسی؛ بیان‌السعادة، طبع ایران، ج ۱، ص ۲۰۶؛ ج ۲، ص ۵۳، ۱۴۸. (شرح مثنوی ۳، ۸۰۳)

در عالم غزل، کمتر شاعری می‌شناسم که از بار امانت سخن نگفته باشد. به چند نمونه بسنده می‌کنم؛ خاقانی:

خاقانی‌وار در خرابات   موقوف امانت عظیمیم

(دیوان ۶۲۹)

پیداست که «خرابات» از نظرگاه عرفانی، تفسیری جز عشق و پذیرش امانت به مدد عشق و سرمستی ندارد. مولانا «قوّت عشق» را بدل از دیوانگی در بیت حافظ آورده است:

آن بار که چرخ برنتابد   از قوّت عشق می‌کشانم

(کلیات ۳، ۲۴۷)

چنین باری را جز به یاری «او» نمی‌توان بر دوش کشید:

حمّال آن امانت، کان را فلک نـپذرفت
گشتم به اعتمادی کز لطف تست یاری
(۶، ۲۰۲)

اگر شرف و نور امانت نبود، آدمی در ظلومی و جهولی با خاک (به اعتبار ما کان) برابر می‌بود:

بر خاک من، امانت حق گـر نـتافتی — من چون مزاج خاک ظلوم و جهولمی
(۶، ۲۳۰)

عراقی بر آن است که «او» می‌خواست راز جهان را آشکار کـند، پس امـانت را بـه عراقی سپرد چون مطمئن بود که از پسِ تاوان و تبعات پذیرش این بار برمی‌آید:

عجب، چرا به عراقی سپرد امانت را؟ — نـبود در هـمه عـالم کسـی نگـهبانش
مگر که راز جهان خواست آشکارا کرد — بـدو سپـرد امـانت کـه دیـد تـاوانش
(کلیات ۲۱۷ـ۲۱۸)

سعدی می‌گوید: درست است که گردون با همهٔ بزرگی نتوانست این بار را بکشد، اما عشق را برای چه گذاشته‌اند؟ برای عاشقْ هیچ باری، حتی امانت، گرانی ندارد:

آن بار، که گردون نکشد، یار سبکروح — گـر بـر دل عشّـاق نـهد، بـار نـباشد
(غ ۲۰۲)

نیز بنگریم این اندیشهٔ شگرف شیخ را:

مرا گناه خود است ار مـلامت تـو بـرم — که عشق بار گران بود و منْ ظلوم جهول
(غ ۳۵۰)

می‌گوید: «هرچه کنی، تو برحقی» و من «نازت بکشم، که نازنینی»؛ اگر این بار گران را بر دوش منِ ناتوان نهادی، حاشا که گناه تو باشد. گناه پذیرش آن را مـن خـود بـه گردن می‌گیرم، زیرا در آن هنگام به منِ نوعی هنوز عقل داده نشده بود تا عظمت بار را دریابم و لذا شانه از آن خالی نکردم. اکنون ملامت تو ـ نازنین ـ را نیز، هرقدر هم که باشد، خریدارم و تاوان می‌کنم.

اگر اندکی به این سخن باریک شویم (و البته ترجیحات آنچنانی پرده‌پوش چشم ما نشده باشد) بیت حافظ دقیقاً بر همین پایه گفته شده؛ اگرچه کلام حافظ پوشیده‌تر و فشرده‌تر است. سعدی و حافظ هردو در قبال پذیرش امـانتْ اعـترافـی از صـمیم و سویدای دل دارند، لیکن به گمان من سخن سعدی (این «معلم عشق») عـاشقانه‌تر و سبکروحانه‌تر است، و شاید آنِ حافظ خالی از تلخی در «من دیوانه» نـباشد (هـمان

تلخایی که زرین‌کوب احساس کرده است، چنان که دیدیم، ولی دستغیب منکر آن بود.)

سیف فرغانی نیز بار امانت را عشق می‌داند:

بار عشقت را که نگرفت آسمان بر دوش خویش

من زمین‌وارش چو کُه تا چند بردارم بـه دوش؟

(دیوان ۲، ۹۱)

نزاری نیز به همان سان:

چــون کشــد بــار غـم عشـق، نـزاری نـزار؟ عشق باریست که از حملش گردون خجل است

(دیوان ۱، ۳۵۰)

۴. جـنگ هـفتاد و دو مـلت: عـدّه‌ای ایـن مـضمون را مـطابق بـا حـدیث تـفرّق پنداشته‌اند، حدیثی که با اختلافاتی در الفاظ روایت شده است، مثلاً: تفرُّقُ اُمّتی علیٰ ثلاثٍ و سَبعینَ فِرقةً. (برای رجوع به مآخذ، نک. معجم ونسینک ۱، ۲۹۷.) و اِنَّ اُمّتی سَتَفْرُقُ بَعدی علیٰ ثلاث و سبعین فِرقةً، فرقةٌ مِنها ناجیةٌ وَ اثنتانَ و سبعونَ فی النّار. (بحار ۲۸، ۴، روایت ۳، باب ۱؛ روایت دیگر همان‌جا آمده است.) عزیز نسفیِ عارف، آن را چنین نقل می‌کند: ستفرقُ امتی مِن بعدی علیٰ ثُلثة و سبعین فرقةً کُلُّهُمْ فی النّار اِلّا واحدة. (کشف‌الحقایق ۱۱) ابو منصور ماتُریدی (سنّی حنفی) و محمد غزّالی (سنّی شافعی) می‌گویند: اصل آن «هفتاد و دو» مذهب (که اهل آتش‌اند) شش مذهب است که هرکدام به دلیلی مشمول دوزخ است، و عبارت‌اند از مـذهبهای تشـبیه، تـعطیل، جبر، قَدَر، رفض، نصب. این شش فرقه بر دوازده فرقه و آنگاه هفتاد و دو فرقه منقسم شدند، اما آن «واحدة» اهل نجات و نجاح‌اند، زیرا بر مذهب مستقیم‌اند (یعنی خالی از عقاید این شش‌اند). هریک از دو فریق تسنّن و تشیّع، خود را همان یک فرقه می‌داند. نسفی دلایل خروج هریک از آن شش فرقه از طریق مستقیم را بیان، و آنگاه ملخّصی از عقاید فریقَین را ذکر می‌کند. (نک. همان ۱۱ـ۱۵.) می‌بینیم که عرفا (از جمله نسفی) نیز در عمل اعتقاد راسخ به مفاد حدیث تفرّق دارند، اگرچه عارفان شاعر در عالم غزل معمولاً از تساهل و تسامح در باب معتقدات مذهبی و فرقه‌ای، نفی تعصب، آشتی تمامی ادیان و فرق و نظایر اینها سخن می‌گویند و در حقیقت کمتر هواداری خود له یا علیه این یا آن مذهب را بروز می‌دهند (و حافظ عرفانگرا هم در غزل از این قاعده بر کنار نیست، و این چیزی است که در بحث از اندیشه‌ها و باورهای او نباید از نظر دور داشت. گزافه گویی هایی هم که عادتاً در باب این گونه ابیات صورت می‌گیرد معمولاً

به دلیل فراموش کردن مقتضیات یا روح و روال ویژۀ همین قالب شعری است، اگرچه بنای کار این نگارنده هم چیزی بجز غزلهای خواجه نیست و کاری جز این نیز از او ساخته نه.) البته این هم انکارپذیر نیست که عرفا یا اهل عرفان غالباً تا حدودی که از نظر علل وجودیِ تصوف و عرفان و تفاوتهای آن با بینش صرفاً دینی یا مذهبی قابل درک است می‌کوشیدند تا معتقدات مذهبی‌شان موجب شقاق و نقار و عناد آنان با اهل دیگر آیینها و فرقه‌ها نشود، گو این‌که درباره یکچنین آیینی با به‌اصطلاح هزار و یک فرقۀ مختلف به هیچ روی نمی‌توان حکمی مطلق و حتی دقیق کرد، به‌ویژه که برخی فرقه‌ها، گروهها یا افراد در میان اهل طریقتْ فرق فارقی از نظر تعصبات عقیدتی با دینمداران نداشته‌اند. لابد بر مبنای همان روح کلی تصوف و عرفان یا همان نسبیت یاد شده است که شاهد این داوری گلدزیهر (که قضاوت نوعی اهل نظر نیز هست) هستیم: هرقدر که صوفیها از اسلام رسمی تقدیر کنند و آن را بستایند، باز بیشتر آنها دارای رفتار مشترکی هستند که برای از میان برداشتن و محو حدودی که میان ادیان و عقاید جدایی افگنده است می‌کوشند و در نظر آنها تمام این عقاید در برابر هدف نهایی و مقصود غایی که باید به آن واصل شد دارای یک ارزش نسبی هستند، و اگر این ادیان و عقایدْ وسیلۀ عشق الهی نشوند و این نتیجه از آنها گرفته نشود، در آن وقت این ارزش نسبی را هم نخواهند داشت، زیرا همین عشق است که ممکن است مقیاس ثابت و متّحدی برای پی بردن به ارزش ادیان قرار گیرد. (زهد و تصوف در اسلام ۱۰۱، که ترجمه‌ای است از یک قسمت از برگردان عربی کتاب العقیدة و الشریعة فی الاسلام از متن آلمانی *Vor Lesungen under den Islam*؛ به نقل از رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۴۱۲)

و اما برخی شاعران به حدیث مذکور از دیدگاه برتری اسلام بر دیگر ادیان و مذاهب نگریسته‌اند؛ خاقانی:

یک سهم تو خضروار بشکست — هفتاد و سه کشتی ابتران را
(دیوان ۳۴)

به همین سان نظامی:

رهی دارم به هفتاد و دو هنجار — از آن یک ره گل و هفتاد و دو خار
(خسرو و شیرین ۹)

عزیز نسفی بیتی را نقل کرده که از «هفتاد و یک» فرقه سخن می‌گوید، اما به نظر می‌رسد ناظر به حدیث تفرّق نیست، زیرا او به عنوان عارف از صفاتی (= تعیّناتی) حرف می‌زند که منشاءِ اختلاف و جدال میان انسانهاست:

از هزار و یک صفت، هفتاد و یک فرقه شدند یک حقیقت را اگر صد وجه می‌دانی، رواست
(الانسان‌الکامل ۳۹۹)

این همان نظرگاه عارفانه مبتنی بر نفی تعیّن یا طرد صفات و خصوصیات اعتباری است که موجب جدایی انسانها از همدیگر و دوری از حقیقت شده، چیزی که به گمان من حافظ هم از آن سخن گفته است. این درست نیست که تا چشممان به «هفتاد و دو» در اشعار افتاد به صورت خود به خود به سراغ آن حدیث برویم. این نگارنده ابیات بسیاری از شاعران مختلف با ذکر عدد مذکور سراغ دارد که نه بر اساس حدیث بلکه تنها به صورت عدد کثرت (درست مثل ده، صد، هزار و...) به کار رفته است و بس. اگر بپرسند «چرا هفتاد و دو؟» می‌گویم: همان طور که هفتاد یا هفتاد و یک و امثال اینها را به کار برده‌اند. به برخی شواهد بنگریم که در همهٔ آنها مراد فقط کثرت است؛ عطار شرط فتوّت را هفتاد و دو می‌داند:

که هفتاد و دو شد شرط فتوّت یکی زان شرطها باشد مروّت
(دیوان ۹۲)

شمس تبریزی: «آنچه گفته‌اند هفتاد و دو حجاب است از نور، مغلطه است. حجب نور را نهایت نیست.» (مقالات ۱۱۸) مولانا بارها به همین صورت دارد، مثل:

با دو عالمْ عشق را بیگانگی اندرو هفتاد و دو بیگانگی
(مثنوی ۳، ۲۷۰)

غیر هفتاد و دو ملت کیش او تخت شاهان، تخته‌بندی پیش او
(همان جا)

سرنامهٔ تو، ماها، هفتاد و دو دفتر شد
وان زهرهٔ حاسد را هفتاد و دو دف تر شد
(کلیات ۷، ۹۲)

هفتاد هم در همان حکم است، چنان که مثلاً فردوسی جهان را به هفتاد کشتی مانند می‌کند:

چو هفتاد کشتی بَرو ساخته همه بادبانها برافراخته...
(شاهنامه ۱، ۱۹)

فرّخی سیستانی:

بنشاند به سخن بدعت هفتاد هوا بنوردد به قلم قاعدهٔ هفت اقلیم
(دیوان ۲۴۷)

و نظایر فراوان آنها

خلاصهٔ کلام، حافظ به هر حال در عالم شعر از همان گرفتاری آدمیان به صفات و تعینات در این عالمِ اضداد سخن می‌گوید که همین مرزبندی‌های بی‌بنیادْ آنـان را از حقیقت یگانهٔ حاکَم بر عالم وحدت دور ساخته، چنان که اصل و گوهر خویش را هم به یاد نمی‌آورند؛ همان که مولانا نیز گفت:

چونک بیرنگی اسیر رنگ شد موسئی باموسئی در جنگ شد

(مثنوی ۱، ۱۵۲)

عذر نهادن: =معذور داشتن، بخشودن؛ سعدی:

گـنهکار را عـذر نسـیان بـنه چو زنهار خواهـند، زنـهار ده

(بوستان ۴۵)

عذر سعدی ننهد هرکه ترا نشناسد حال دیوانه نداند که ندیده‌ست پری

(غ ۵۴۵)

زریاب خویی می‌گوید: عذر نهادن به جنگ اصحاب و فِرق و ملل و نِحل، در میان مردان آگاه و حکیم روزگاران پیش از حافظ نیز وجود داشته است. ایشان آنگاه به نقل از مقدّسی در البدءُ و التاریخ (ج ۵، ص ۱۴۸) در ذکر فِرَق صوفیه به «معذوریه» اشاره می‌کنند و تعریف مقدّسی از آن بدین گونه که: کافرانی هستند که حقیقت بر آنـان بـه دلیل کفر و انکارشان تجلّی نکرده و از آن در حجاب‌اند. (آئینهٔ جام ۱۴۱ـ۱۴۲)

ره زدن: ایهامی هم به نغمه و ترانه زدن دارد. (نک. ح ۱۳۵/۴.)

سرانجام، به این عبارات عزیز نسفی بنگریم که می‌تواند شرح بیت حافظ باشد. او پس از بحث دربارهٔ ذات و وجه خداوند می‌گوید: «هرکه به وجه خدای رسـید و بـه ذات خدای نرسید بت‌پرست شد و همه‌روزه با خلق عالم به جنگ است و دایـم در اعتراض و انکار است. و هرکه از وجه بگذشت و به ذات خدای رسید از بت‌پرستی خلاص یافت و به یکبار با خلق عالم صلح کرد و از اعتراض و انکار خلاص گردید.» (زبدة‌الحقایق ۳۱۳) و عطار:

حقیقت دان که دایم مذهب عشق ورای مذهب هفتاد و انـد است

(دیوان ۱۲۹)

۵. صلح: به معنای لطف در برابر قهر یا جنگ، کین و نظایر اینها در اشعار عارفانه می‌آید:

حافظ نه غلامیست که از خواجه گریزد صلحی کن و بازآ، که خرابم ز عـتابت

شیوهٔ چشمت فریب جنگ داشت　　　ما غلط کردیم و صلح انگاشتیم

«شکر آن را» و «حوریان»: قزوینی دارد: «شکر ایزد» و «صوفیان». سایه: آن را، ولی در لخت دوم مثل قزوینی دارد: صوفیان. وضع نسخ نشان می‌دهد که قدیمترین و بیشترین نسخ مطابق خانلری‌اند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۳۰) البته ضبط قزوینی را هم می‌توان به طریقی توجیه کرد: «ایزد» را در بیتی که «او» بدل از همان ایزد است می‌توان از همان مقوله دانست که من «پی گم کردن» خوانده‌ام. (نک. ح ۶۲/۴.) در مورد «صوفیان» هم می‌توان گفت که آنان به دلیل همدلی با همدیگر، در هنگامی که شاعر به فتوح یا وحدت رسیده، شکرگزاری کرده‌اند. بعید هم نیست که این معنی (جِدّ) مراد نبوده باشد بلکه شاعر، مثل سایر تعریضهایش به صوفیان، اینجا هم می‌خواهد بگوید آنان «به رقص و حالتْ مقتدا» هستند و زود به هر بهانه‌ای به رقص درمی‌آیند (طنز). این نگارنده قادر به ترجیح هیچ یک از این دو معنی بر دیگری نیست. ضبط خانلری فقط حاوی معنای جدّی است، چه حوریان آسمان در موافقت با شاعر و حال خوش او به رقص شکرگزاری درآمده‌اند.

۶. خندهٔ شمع: نک. ح ۱۳۷/۹. از نظر پایداری در عشق، گاهی شمع را بدین دلیل که با تمامت وجود خود می‌سوزد برتر نهاده‌اند، وگاه پروانه را، از آن روی که با وجود سوختگی باز از آتش دور نمی‌شود و عافیت اختیار نمی‌کند. هرکدام بستگی به نوع نگاه شاعر و اعتبارهایی که در این یا آن لحاظ می‌شود دارد. سعدی، در مناظرهٔ معروف شمع و پروانه، شمع را برتر می‌نهد، چه شمع به حریف می‌گوید:

تو بگریزی از پیش یک شعله، خام　　　من اِستاده‌ام تا بسوزم تمام

(بوستان ۱۱۴)

۷. «از رخ اندیشه نقاب گشودن» و قرینه‌اش «سر زلف سخن را به قلم شانه زدن» به طور ساده و پس از جدا کردن عناصر بیانی، به ترتیب می‌شود: اندیشه را بیان یا آشکار کردن، و سخن را نوشتن یا نظم دادن و آراستن. اندیشه امری است انتزاعی و ذهنی، و تا آن زمان که به مدد عناصر شعری همچون ارکان فنّ بیان به صورتی محسوس، عینی و لمس‌پذیر درآید در کتم و کمون یا پوشیدگی است. سخن معمول و عادی هم پراگنده (منثور) است و باید به یاری قلم شاعرانه به نظم، تقارن و تناسب دست یابد. نیز ممکن است مراد از «اندیشه» معنای مطلق آن یا اندیشهٔ شاعرانه، و شاید هم آمیزه‌ای از هردو، باشد. در هر حال، خود بیت می‌تواند شاهدی بر اهمیت جوهر استعاری شعر و ارزش عناصر هنری آن در قیاس با صورت ساده و غیرهنری یا نثرِ صِرف باشد.

تا سر زلف...: قزوینی مثل خانلری است و ضبطْ مطابق با اقدم و اکثر نسخ، اما سایه دارد: تا سر زلف عروسان سخن. معلوم نیست چرا به حکم نسخ گردن نـنهاده و بـه ذوق‌ورزی پرداخته‌اند؟ مقصود شاعر (چنان که توضیح شد) اساساً آراستن یا تزیین شاعرانهٔ سخنِ پراگنده یا عاطل است و «عروسان» در این میان عـنصری غـیرلازم، و حتی خدشه‌آورنده به مراد شاعر است، ضمن این‌که تشبیه قلم به شانه را هم، با لطف خاصّ آن، فاقد است.



در تحلیل ساختاری غزل قبلی یعنی «دوش وقت سحر...» (۱۷۸) گفتیم که غلبهٔ روح تجرید و انباشته شدن آن از مفاهیم و مصطلحات انتزاعی تصوّفْ سبب نـزول کیفیت و وزن هنریِ شعر گردیده است. حال از آنجا که طرح موضوع از نظرگاه هنری برای دستیابی به گوشه‌هایی از توفیق شاعر در غـزل حـاضر نسـبت بـه قـبلی دارای اهمیت بسیار است می‌کوشم تا در اینجا موضوع را قدری باز کنم. لازم به گفتن نیست که هردو غزلْ نزد حافظ‌خوانان از عارفانه‌ترین اشعار او و در شمار آنهایند که عدّه‌ای عنوان «عرشی» به آنها داده‌اند، و پیداست کـه در صـورت اشـتراک دو شـعر از نـظر محتوایی، سنجش آنها با هم و طرح برخی متغیرها در یک زمینهٔ ثابت آسانتر خواهد بود.

دیدیم که شاعر در آن غزل به بیان احوالی کاملاً درونی، بدون باز کردن آنها برای خواننده، و حتی به دست دادن حدّاقـل سـرنخی بـرای ورود بـه آنـها، پـرداخت. از مژده‌هایی که از عوالم غیبی به او رسیده بود سخن گفت، ولی آیا به راستی من و شمای خواننده را حتی در کمترین حد در یافته‌ها و دریـافته‌های خـود سـهیم کـرد؟ گـمان نمی‌کنم، زیرا هرچه بود از مستی از پرتو ذات و جام صفات بود و براتها و زکـاتهای خوشدلی و... حال به غزل حاضر (که وجوهی دیگر را از عـرفان و بـینش ویـژهٔ آن مطرح می‌کند) بنگریم: خلقت انسان، جنبهٔ ملکوتی وجود او، امانت، پیدایی تعینات و آغاز خلافها، اگرچه شاعر در بـیت «شکـر آن را کـه...» (ب ۵) مـی‌گوید کـه از آن حجابهای تعیّن رهیده است و... اما برخی تفاوتهای مهم را از حیث موضوع این بحث بنگریم، که به طور کلّی در چهارچـوب تـوصیف بـا حـدّاکـثر عـناصر مـحسوس و بیشترین عینیت برای بیان چنین موضوعات پیچیده و دیریابی است. به عنوان نمونه: فرشتگانْ «درِ» خلوتخانه‌ای را که ذکر شد می‌زنند، یعنی بـه صـورتی کـاملاً حسّـی

«دقّ‌الباب» می‌کنند، اگرچه از گشودنِ در خبری نیست (ضمن این‌که توجه داریم که شعر سمبولیک معمولاً فشرده‌ترین بافت را دارد و بسی چیزها را به استنباط خواننده از داده‌های شعر وامی‌گذارد.) کِلی که سرشته می‌گردد به «پیمانه» زده می‌شود، که بعید است هر دو معنایی که گفتیم، دست کم در ساده‌ترین صورت آن، برای خواننده درک‌ناپذیر باشد. در بیت ۲ کیست که نداند باده زدن مطابق سنن همیشگی آن تنها میان افراد متجانس صورت می‌گیرد، و لاجرم آن را یا بر فرود آمدن ملایک و یا به بالا رفتن انسان حمل خواهد کرد. خلاصه کنم: در بیتهای بعدی، قرعه و فال، جنگ امم و ادیان (حتی گیریم «ملت» را به معنای نوظهور امروز بگیرد) صلح شاعر با «او» و رقص و ساغر زدن حوریان، آتش بی‌خاصیتی که به آن بخندند و در مقابلْ آن‌که به خرمن کسی بزنند، و بالاخره نقاب برداشتن از صورت یا شانه کردن زلف، همه و همه گرد آمده‌اند تا حتی اوساط خوانندگان را، البته هر گروه در حدّ خود، بر سر خوان دستپخت شاعر بنشانند و به قدر مراتبشان در این لذت سهیم کنند. باز می‌گویم: شعر نه موضوعی ساده یا عامه‌فهم است، اما در نهایت می‌توان با توضیحی مختصرْ آن را، ولو در کمترین حد، قابل درک و لمس کرد؛ اما آیا در غزل قبلی چنین چیزی میسّر است؟ در عمل، برخی ابیات شعر کنونی بر زبان مردم، حتی عامّه، روان است، ولی آن یک...؟

۱۸۰

۱ نـقدها را بـوَد آیا که عِیاری گیرند؟
تا همه صومعه‌داران پی کاری گیرند؟

۲ مصلحت‌دید من آن است که یاران، همه کار
بگذارند و خَم طُرّهٔ یاری گیرند

۳ خوش گرفتند حریفانْ سر زلف ساقی
گر فلکْشان بگذارد که قراری گیرند

۴ قوّت بازوی پرهیز به خوبان مفروش
که درین خَیل، حصاری به سواری گیرند

۵ یا رب، این بچّهٔ ترکان چه دِلیرند به خون
که به تیر مژه هر لحظه شکاری گیرند

۶ رقص بر شعر خوش و نالهٔ نی، خوش باشد
خاصه وقتی که در آن، دست نگاری گیرند

۷ حافظ، ابنای زمان را غم مسکینان نیست
زین میان گر بتوان به که کناری گیرند

۱. «نقد» (= سیم و زر مسکوک) و «عِیار» گاهی با هم می‌آیند: «و نه آن همه نقود کفایت و درایت و شهامت و صرامت ملک ناصرالدین در نظر فکرت آن ناقد بصیر عیاری به اظهار رساند.» (عوفی، جوامع‌الحکایات، بخش اول ۱۱) خود حافظ:... بر قلب ما ببخش، که نقدیست کم‌عیار (۲۴۱/۷)

از شمار مضامین بی‌شمار در شعر پارسی، از جمله حافظ، در ستیز با راه و رسم خانقاه (صومعه) است. (نک. «صومعه» در: ح ۲/۳.) اینجا هم با نقد صوفی مواجه هستیم: نقد صوفی نه همه صافی بی‌غش باشد... (۱۵۵/۱) پی کاری گیرند: دقیقاً برابر است با آنچه امروز هم می‌گوییم: بروند پی کارشان، و بیانگر این است که خانقاهیان هرچه باشند اهل عشق و صفای باطن (برخلاف ادعایشان) نیستند و استعدادش را هم ندارند.

۲. مصلحت‌دید: مصدر مرخّم مرکّب، که به صورت اسم به کار می‌رود، مثل

صلاحدید، به‌آمد، نیکوداشت. نظر خطیب رهبر هم همین است. (دیوان غزلیات [...] حافظ شیرازی با شرح ابیات [...] ۲۵۰) خرمشاهی آن را صفت مفعولی مرخم (= مصلحت‌دیده) دانسته. (حافظ‌نامه ۲، ۶۸۵) من بر نظر اول هستم.

۳. گرفتند: به نظر می‌رسد با توجه به رسم‌الخط قدیم (که در بسیاری موارد فرق میان ماضی مطلق و نقلی از نظر شکل کتابتی وجود نداشت و فرق این‌دو فقط از معنی بیت قابل استنباط است) ماضی نقلی (=گرفته‌اند) باشد. لذا بهتر است با لحن و تکیهٔ ماضی نقلی خوانده شود.

شان: شناسهٔ مفعولی است (= فلک بگذاردشان، یا: آنان را بگذارد).

۴. سعدی:

هرکجا سلطان عشق آمد، نماند — قوّت بازوی تقوی را محل

(گلستان ۱۳۴)

هم او:

تو در کمند نیفتاده‌ای و معذوری — از آن به قوّت بازوی خویش مغروری

(غ ۵۷۳)

ابن یمین:

کجا بازوی تقوی را بود آن دسترس، هیهات

که با سرپنجهٔ عشق پریرویان درآویزد؟

(دیوان ۲۲۶)

اما پیش از اینها مولانا سخنی در سطوت و سیطرهٔ عشق دارد که می‌تواند شارح بیت حافظ باشد:

من دزد دیدم کو بَرَد مال و متاع مردمان

این دزد ما خود دزد را چون می‌بدزدد از میان؟

خواهند از سلطان امان، چون دزد افزونی کند

دزدی چو سلطان می‌کند، پس از کجا خواهند امان؟

عشق است آن سلطان که او از جمله دزدان دل برد

تا پیش آن سرکش بَرَد حق سرکشان را موکشان

(کلیات ۴، ۱۱۲)

خَیل: فُرسان [= سواران، جمع «فارِس» ـ م] و منه قولُهُ تعالی: وَ اَجْلِبْ علیهِم بِخَیلِکَ و رَجْلِکَ (اِسراء ۶۴) اَی بفُرسانِکَ و رَجّالَتِکَ [= سواران و پیادگانت ـ م]

(صحاح) جماعت سواران؛ این کلمه مفرد ندارد. (لسان‌العرب) لشکر، سپاه، سپاهیان، گروه سواران، لشکریان، نظامیان، عساکر (دهخدا) بنابراین، هم به معنای سواران است و هم کلّ سپاه، و اطلاق «خیل» به کلّ سپاه از مقولهٔ مجاز به علاقهٔ ذکر جزء و ارادهٔ کل است؛ فردوسی، به معنای کلّ سپاه:

به یکبار بر خیل توران زنند　　　بر و بیخ ایشان ز بن برکنند

فرخی، به معنای سواران:

یک سوار از خیل تو وز دشمنان پنجاه خیل

یک پیاده از تو وز گردنکشان پانصد سوار

(دهخدا، با اندکی تغییر)

در بیت حافظ به معنای سواران است.

حصار: اهل زهد، تقوای خود را چون دژ و بارویی استوار می‌پندارند، لیکن آنگاه که عشق تاختن آورد، این حصن حصین به آسانی فرومی‌ریزد.

سوار: و شهسوار، استعاره از معشوق چالاک و در عین حال دل‌آرای است. تنها یک تن از میان خوبرویان برای تسخیر سرزمین دل بسنده است و نیازی به بیش از آن نیست. پس نازیدن زاهدان به پرهیزگاری خویش کاری بیهوده است.

۵. تأثیر کمال اسمعیل، حتی در برخی الفاظ آشکار است:

یا رب، این بچهٔ ترکان چه ز ما می‌خواهند

که همیشه دل ما را به بلا می‌خواهند؟

(دیوان ۷۰۹)

ناصر بخارایی:

چشم تو از تیر مژه، هرسو شکاری افگَند

آن ترک در یک چشم‌زد، کشته هزاری افگند

(دیوان ۲۶۸)

یا رب: اینجا، هم در مقام اظهار شگفتی است، و هم درِ عین حال استمداد و استغاثه.

بچّهٔ ترکان: = بچه‌های ترکان، بچه‌های ترک، ترک‌بچگان؛ علامت جمع به مضافٌ‌الیه پیوسته است، همچنان که امروز نیز در محاوره می‌گویند: بچّه‌ترک‌ها، بچّه‌محصل‌ها (=بچه‌های محصل) بچّه پولدارها (= بچه‌های پولداران). این مضمون، جزئی از سنت عشق‌ورزی با کودکان است، که مدلول آن در مکتب

خراسانی و عراقی متفاوت بوده است. (نک. ج ۱، زیر عنوان «گر آن شیرین پسر خونم بریزد» ۱۹۷ به بعد.) ترکان و غلامان ترک (البته اهل بلاد شمال‌شرقی ایران آن روزگار) در قتل و غارت زبانزد و در آن بس چالاک و گربز بوده‌اند؛ امیرخسرو:

هندوی مرا کشتن ترکانه ببینید   زو سینهٔ من چون بت و بتخانه ببینید

(نک. دیوان ۱۵۴ غ ۴۴۹.)

دلیر: =گستاخ؛ سعدی: «نه چندان درشتی کن که از تو سیر گردند، و نه چندان نرمی که بر تو دلیر شوند.» (گلستان ۱۷۳)

۶. شعر خوش: قزوینی: شعر تر؛ در اینجا هم میان دو طبع همان اختلافی هست که در: کی شعر خوش انگیزد...؛ خانلری ۱۵۷/۱؛ قزوینی: کی شعر تر...؛ نیساری در اینجا هم مثل مورد قبلی «تر» را ترجیح داده، درحالی‌که اقدم و اکثر نسخ در هردو مورد مثل خانلری‌اند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۳۴) البته عادت غالب بر بسیاری از حافظ‌خوانان به چاپ پیشرو قزوینی در این دست ترجیحات مؤثر بوده است. بر ضبط خانلری از جهت روش و هنجارهای تصحیح متن ایرادی وارد نیست، اما این نیز هست که در مورد حاضر تکرار «خوش»، آن هم در یک مصراع، به دور از خوی و شیوهٔ خواجه است، حتی اگر آن را چنین توجیه کنند که «خوش» در مورد شعر و حال شخص تفاوت معنایی دارد. آیا به راستی تفاوتی میان این‌دو هست؟ یا اگر هم باشد، آن قدر هست که تصور تکرار پدید نیاورد؟

۷. میان ـ کنار: هردو بارها به صورت ایهام تناسب در اشعار شاعران، و چند بار در حافظ آمده‌اند: میان (وسط + کمر یا کمربند) و کنار (گوشه یا کرانه یا کناره یا ساحل یا نزدیک + آغوش یا دامان) در اینجا «میان» دارای ایهام بین معنای وسط و کمر است، و «کنار» بین معنای گوشه و کرانه. به برخی نمونه‌ها از این ایهام بنگریم؛ عراقی:

دلی که با غم عشق تو در میان آمد   به هر گنه ز کنارش کنار نتوان کرد

(کلیات ۱۸۳)

سعدی:

چه سود آب فرات آنگه که جان تشنه بیرون شد؟

چو مجنون بر کنار افتاد لیلی با میان آید

(غ ۲۸۷)

خواجو:

میان او به کنارت کجا رسد، خواجو؟   کزین میان نتواند رسید کس به کنار

(دیوان ۷۰۵)

ناصر بخارایی:

در بحر عشق جانان، جانم رسید بر لب
باشد که از میانش ممکن بود کنارم
(دیوان ۳۳۱)

* * *

در این شعر، به‌وضوح، تصوّف خانقاهی از نظرگاه عشق (که صومعه‌داران به هر حال مدّعی آن‌اند) در برابر مهر و محبت راستین نهاده شده، و ابیات ۲ به بعد، همگی، با وجود تنوعِ در مضامین، بر حول عشق و جلوه‌های جمالیِ موجود در آن جریان یافته‌اند. احتمال می‌دهم بیت ۴ (قوّت بازوی پرهیز...) گذشته از طعن زاهدانِ نازنده به پرهیزگاری خویش، شامل صوفیان صوامع نیز (با توجه به قرابتهای میان زاهدان محرابی و صوفیان خانقاهی) بوده باشد. تقابل بیتهای ۲ و ۳ با راه و رسم صومعه‌داران یا خانقاهیان به خوبی محسوس است و شاعر با ذکر «مصلحت‌دید» خود توصیه می‌کند که به جای منسلک شدن در رسوم ظاهر، بدون تکلف و دعوی به عشق روی آورند و از نظرگاه زیباییهای آن به جهان بنگرند. آنگاه گویی می‌خواهد نتیجهٔ توصیهٔ خود را ذکر کند، می‌گوید: حریفان هم چنین کرده و سر زلف ساقی را چونان سررشتهٔ کارهای خود گرفته‌اند، اگر فلک ستیزه‌گر و عاشق‌کش، وقت و عیش بر آنان تلخ نکند. آنگاه به مغروران به تقوای خویش هشدار می‌دهد که زیاده به نیروی پرهیزگاری خود مطمئن نباشند و خود را در برابر وسوسهٔ عشق و زیبایی رویین‌تن نپندارند. به دنبال آن از تیر نگاه ترک‌بچگان سخن می‌گوید تا احتجاج خود را کامل کرده و جلوه‌ای دیگر را از افسون مقاومت‌ناپذیر یک نگاه نرگس ترکانه بازگفته باشد. سرانجام، بیت ۶ هم باز در جهت برشماریِ مظاهر زیبایی است و به تنهایی حاوی چند عنصر یا مقوله از جمال است: رقص، موسیقی، شعر، و زیبایی نگار. ارتباط و پیوستگی ابیات بدین گونه است.

۱۸۱

۱ گر می‌فروش حاجت رندان روا کند
ایزد گنه ببخشد و دفع وبا کند
۲ ساقی، به جام عدل بده باده، تا گدا
غیرت نیاورد که جهان پر بلا کند
۳ ما را، که درد عشق و بلای خمار هست
یا وصل دوست، یا می صافی دوا کند
۴ حقّا کزین غمان برسد مژدهٔ امان
گر سالکی به عهد امانت وفا کند
۵ گر رنج پیشت آید وگر راحت، ای حکیم
نسبت مکن به غیر، که اینها خدا کند
۶ در کارخانه‌ای که ره علم و عقل نیست
وهم ضعیف رایِ فُضولی چرا کند؟
۷ مطرب، بساز عود، که کس بی‌اجل نمرد
وان کو نه این ترانه سُراید، خطا کند
۸ جان رفت در سرِ مَی و حافظ به عشق سوخت
عیسی‌دمی کجاست که اِحیای ما کند؟

۱. وبا: در عربی «وَبَأ» و «وباء»، جمع: اَوْبِئَة، اَوباء = طاعون، مرض عام [= مرگامرگی ـم] (صحاح، لسان‌العرب) این معنی در حقیقت همان بلاو یا دست کم بسیار نزدیک به آن است. به نظر می‌رسد «وبا» در بیت به صورت ایهام آمده باشد میان دو معنی: الف. بیماری معروف مرگبار؛ ب. معنای این واژه در پارسی یعنی بلا، وبال، بَوار و امثال اینها و خلاصه: بلیهٔ عام، معنایی که رایج نیز هست و شواهد بسیار در متون دارد. به ذکر برخی بسنده می‌کنم؛ خاقانی، که بارها بدین معنی دارد، مثل:

دیدم سحرگهی ملک‌الموت را که پای — بی‌کفش می‌گریخت ز دست وبای ری
(دیوان ۴۱۴)

گفتنی است بیت از قصیده‌ای است در ذمّ آب و هوا و غیرهٔ ری، و ظاهراً هیچ

وبایی به معنای مرض خاص در آن روی نداده است. هم او، در شاهدی که جای تردید ندارد:

وگر نیز کیخسروی، آخر، آخر   کیان کیان بی وبائی نیابی
(همان ۴۱۸)

مولانا هم به کرّات در آثار مختلف خود «وبا» را به معنی بلا آورده است، همچون:

ابـر بـرنـاید پـی دفـع زکـات   وز زنـا افـتد وبـا انـدر جـهات
(مثنوی ۱، ۸)

فکر، کان از مشرق آید آن صباست   وانک از مغرب، دَبـورِ بـاوباست
(۴، ۴۵۸)

آن بـاد وبـا گشت، شـما را فسـرانـید   یا باد صبا گشت به هرجا که درآیید؟
(کلیات ۲، ۶۹)

جالب توجه است که مولانا بسی پیش از حافظ، و درست مثل او، در این بیت «وبا» را با همان ایهام میان مرض خاص (به قرینهٔ باده) و بلای عام آورده است:

ای غم و اندیشه، رَو، باده وبـای غـم است
چونک بغرّید شیر، رَو چو فرس خون بمیز
(۳، ۷۴)

اوحدی مراغی:

اگر یابم از بوی زلفش خبر   نیابد وجـودم گـزند از وبـا
(دیوان ۷۱)

(آنچه ذکر شد قسمتی از یادداشتهای شخصی این نگارنده بود. علی رواقی مطالب و شواهدی در این باره دارند که خوانندگان را برای اطلاع بیشتر به آن بازبرد می‌دهد: «شب تاریک و بیم موج و...»، کلک، ش ۱۸ و ۱۹، شهریور و مهر ۱۳۷۰، ص ۸۶ـ۸۸.)

وبا و شراب: در متون قدیم نمونه‌هایی هست از این باور پیشینیان ـ چه درست و چه نادرست ـ که شراب در درمان بیماری وبا (یا اسهال سخت) سودمند است. «[شراب] گاهِ اسهال نگذارد که خلط بد در معده گرد آید.» (نوروزنامه ۶۰) ظاهراً شراب را از همین روی دوای وبا (همراه با اسهال شدید) می‌دانسته‌اند. «وبا در میان لشکر مغول افتاد تا بسیاری از ایشان بمردند. پادشاه جهان، دفع وبا را شراب می‌خورد.» (جامع‌التواریخ رشیدی ۱، ۶۰۳) خاقانی:

چرخ از سَموم گرمگَه، زاده وبا هر چاشتگه
دفع وبا را جام شه، یاقوت‌کردار آمده
(دیوان ۳۹۱)

با این وجود، در کتابی معتبر در طب قدیم از ابوبکرالاخوینی‌البخاری خلاف آن آمده است، چنان که در باب تبهای ناشی از وبا: «تو جهد کن تا به چنین وقت گوشت نخوری وز شیرینیها حذر کنی و شراب نخوری.» (هدایة المتعلمین فی الطب ۷۶۲)

در هر حال، در این‌که در بیت حافظ «وبا» درست است یا «بلا» آرای موافق و مخالف هست. انجوی شیرازی از «بلا» جانبداری می‌کند و می‌گوید: حافظ نسخهٔ طبّی نمی‌داده. (دیوان مصحَّح ایشان، مقدمه ۱۰۱) اما زریاب خویی، در ضمن اشاره به خاصیت شراب در وبا، ضبط خانلری را ترجیح می‌دهد و معتقد است انجوی به خطا فاعل «دفع وبا کند» را شراب دانسته، چون فاعل خداست، یعنی خداوند در برابر این کار خیر می‌فروش، وبا را هم به جهت خاصیتی که در شراب هست دفع می‌کند. (آئینهٔ جام ۳۹۱ـ۳۹۲) این نمونه‌ای نوعی از بحثهای موجود در این خصوص بود. این نگارنده، چنان که از سطور گذشته دریافته‌اید، نظر زریاب را تأیید می‌کند، و بر آن است که «وبا»، مطابق توضیح اینجانب، به دلیل احتوا بر دو معنای بلا و تأثیر شراب، امکان ایجاد صنعت مورد علاقهٔ شدید حافظ (ایهام) را برای او فراهم می‌ساخته، حال آن‌که «بلا» چنین خاصیتی نداشته است.

وبا: قزوینی و طبعهای متمایل به او: بلا، که سرراست و بی‌نیاز از توضیح است. البته قدیمترین نسخ «وبا» دارند، که همین اصیل می‌نماید. این‌که نسخ حاوی «بلا» غالباً متأخرند می‌تواند بیانگر این قاعدهٔ غالب در تصحیح متون قدیم باشد که معمولاً کاتبان کم‌سواد، وجه مشکل یا نادریافتنی برای خودشان را به وجه ساده‌تر و فهم‌پذیرتر بدل می‌کردند، و عکس آن کمتر در عمل روی می‌داد. نیز عادت معمول عدّهٔ بسیار به طبع پیشرو قزوینی هم نباید از نظر دور داشته شود، که قضا را نمونه‌ای از آن را به رأی‌العین و در همین مورد از جانب مصححانی شاهد هستیم که بدون التفات به قدیمترین نسخ، «بلا» را اختیار کرده‌اند. شاید شگفتی بیش از همه از پژوهنده‌ای چون جناب سلیم نیساری باشد که ظاهراً برخلاف ملاکهایی که در مورد گزینش به دست داده‌اند، و باز بر اساس آنچه خود ارائه کرده‌اند، چندین نسخهٔ اقدم را با ضبط «وبا» (یجـ، ید، یو، حیـ، طو، کجـ) رها کرده و «بلا» را از نسخ متأخر (احتمالاً تحت تأثیر قزوینی، و آنگاه نامورانی چون سایه) ترجیح داده‌اند. (نک. دفتر دگرسانیها

۱، ۶۳۶.) این یعنی نقض ضوابطی که خود ایشان به‌دست داده‌اند. از آنجا که بارها شاهد تکرار این کار از سوی ایشان بوده‌ام، اجازه می‌خواهم یک بار «به بانگ بلند» بگویم: متأسفانه هزاران صفحه‌ای که تاکنون تنها دربارهٔ رجحان این یا آن ضبط اشغال شده، در بیشتر موارد بدون توجه بایسته به ضوابط این فن، از جمله قدمت، اعتبار، کیفیت و اکثریت نسخ و اعتباراتی از این دست بوده و نیز اغلب آنچه در این سالها تحت عناوینی چون «قرائت‌گزینی»، «حافظ برتر کدام است» و... عرضه می‌شود صرفاً میدانی است برای ذوق‌ورزی و طبع‌آزمایی و خلاصه ابراز خواست و پسند شخصی، یا به تعبیری شرکت با شاعر در سرایش شعر. (امید که روزی در همین زمینه، کاری علمی، مستند و آماری صورت گیرد که نشان دهد چه میزانی از این کار بر اساس ضوابط تصحیح و چه مقدار منبعث از صرف سلیقهٔ نویسندهٔ سنجشگر بوده است؛ پیشاپیش قول می‌دهم نتایج شگفت‌انگیز خواهد بود.)

۲. جام عدل: واژهٔ «عدل» یک معنایش برابر و نظیر است، یعنی عدل به معنای عدیل (مصدر به معنای صفت). کیلٌ عَدْل = پیمانهٔ برابر (با بهره‌گیری از لسان‌العرب) «جام عدل»، چه به عین لفظ و چه به صورت معادلهای آن در متون قدیم پارسی، در موارد متعدد آمده، و یک مورد آن (که دیگران هم ذکر کرده‌اند) همان است که بیهقی می‌گوید، دربارهٔ یک مسابقهٔ باده‌نوشی در حضور مسعود غزنوی در باغ فیروزی: «امیر گفت: عدل نگاه دارید و ساتگینها برابر کنید تا ستم نرود.» (تاریخ بیهقی ۸۹۱) مولانا «شراب یکسان» می‌طلبد، زیرا ما دارای منشاءِ یکسان هستیم:

دردِه شراب یکسان، تا جمله جمع باشیم
تا نقشهای خود را یک یک فروتراشیم
از خویش خواب گردیم، همرنگ آب گردیم
ما شاخ یک درختیم، ما جمله خواجه‌تاشیم
(کلیات ۴، ۴۴)

«عدل» معنای پر و لبالب هم دارد، مثل «پیالهٔ عدل». (الاغراض الطّبّیّة ۱، ۶۴۸) و یا «بدرهٔ عدل» (=بدرهٔ کامل و درست) منوچهری:

شاعران را در ری و گرگان و در شروان که دید
بدرهٔ عدلی به پشت پیل آورده به زین؟
(دیوان ۸۱)

زریاب خویی با استناد به طبقات ابن‌سعد (۵، ۳۰) در شرح حال مروان بن حکم

آورده: او صاعها (= پیمانه‌ها) را جمع کرد و با هم سنجید (فَعایَرَ بَینها) و میانگین ترین آنها را برگزید (حتی اَخَذَ اَعْدَلَها) و دستور داد از آن پس با آن بپیمایند. ابونواس به‌جای «جام عدل» گفته است: عدل در پیمودن شراب:

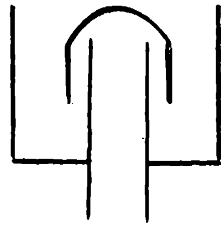
... بِجَنبِ ساقٍ حسنٍ وجهُهُ   فِی ٱلسَّقْیِ عدلٍ غیرِ ظَلّامِ

(... در کنار ساقی نیکورویی که در پیمودن شراب عادل بود و ستم نمی‌کرد.) (آئینهٔ جام ۱۳۳ـ۱۳۴؛ دیوان ابی‌نواس، طبع مورد استفادهٔ این نگارنده ۴۵) زریاب آنگاه احتمال داده که حافظ به مسألهٔ اجتماعی یعنی عدل و برابری و تقسیم عادلانهٔ ثروت هم نظر داشته باشد. (به‌گمان بنده قدری بعید است، چنان که دلیل خود را خواهم گفت.) همچنین آن روانشاد تصویر حافظ را «شاید در شعر فارسی کم‌نظیر» دانسته‌اند. این در حالی است که تصویری از این دست (که نمونه‌ای را در غزل مولانا دیدیم) در ادب پارسی پیشینه‌هایی دارد. از حیث محتوای مورد نظر ایشان هم چه نمونه‌ای گویاتر و واقعی‌تر از ماجرای مزدک در شاهنامه، که در زمان قباد چارهٔ فقر و فاقهٔ مردم مسکین را به هنگام خشکسالی در تقسیم عادلانهٔ غلّه و مال میان همگان و رفع نابرابری دانست و پادشاه را بدان واداشت تا غائله فروخفت؟ (۸، ۴۲ به بعد) اگر هم فرض کنیم که حافظ به موضوعی از این دست ناظر بوده، از کجا معلوم که نظری به همین ماجرا نداشته است؟

فخرالدین مزارعی هم باده را بیت‌المال و بیت را دارای زمینهٔ اجتماعی، یعنی تقسیم عادلانهٔ ثروت، می‌داند. (مفهوم رندی در شعر حافظ ۱۳۶)

و اما خود «جام عدل» (که حافظ احتمالاً نظری ضمنی نیز به آن داشته) چیست؟ حسین معصومی همدانی آن را از نظر اصطلاح تخصّصی در علم مکانیک قدیم (علم‌الحِیَل) بررسی و تصویری از «جام عدل» (کأس‌العدل) و در برابر آن «جام جَور» (کأس‌الجَور) ارائه کرده و بر همین پایه به تفسیر عناصر بیت، مثل این جام، گدا، و پربلا کردن جهان پرداخته و نتیجه گرفته است: ما معمولاً معنای طغیان یا انقلاب اجتماعی را (که مفهومی جدید است) از بیت حافظ می‌گیریم، درحالی‌که در برابر این معنای افراطی، معنای تفریطی هم هست که می‌تواند منظور خواجه باشد، و آن این‌که اگر بیش از حدّ ظرفیت و استحقاق به گدا باده بنوشانیم ممکن است از روی بَطَر و بدمستی طغیان کند و سر و صدا و مشغله برانگیزد.

شکل تقریبی جام عدل چنین است:



نیز تصویری از آن از روی صورتی در یکی از نسخ خطی کتاب حیل بنوموسی در کنار آن آمده است. اگر اندکی بر مایع آن بیفزایند تمام مایع خالی می‌شود. در مورد جام جور (که شکل آن در صفحهٔ آخر مقاله ارائه شده) این جام برعکس اوّلی، ظاهراً کمی شراب داشته، ولی مقدار دیگری در قسمت پنهان آن جاسازی می‌شده که نوشنده هردو مقدار را به جای یکی می‌آشامیده است. این نوشتار، پژوهشی است همراه با تجزیه و تحلیل‌های نسبتاً مفصل درباره واژه‌های بیت و مدلول آن از نظر نویسنده، که به دلیل تنگی گنجایی این سطور و پرهیز از تفصیل بیشتر، خوانندگان را به مطالعهٔ کل مقاله توصیه می‌کند. («جام عدل [،] تأملی در معنای بیتی از حافظ»، نشر دانش، س نوزدهم، ش اول، بهار ۱۳۸۱، ص ۱۸ـ۳۰.) جام عدل: نام پارسی آن «مَی‌دزد» است [...] زیرا اگر در آن قطره‌ای بیش از مقدار معلوم ریخته شود تمام مایع این ظرف بیرون می‌ریزد. (ترجمهٔ مفاتیح‌العلوم خوارزمی، به نقل از حسین خدیو جم، واژه‌نامهٔ غزلهای حافظ)

برای روشنتر شدن مفهوم بیت، بدین سخن او نیز بنگریم:

گنج قارون، که فرومی‌رود از قهر هنوز   صدمه‌ای از اثر غیرت درویشان است

«گدا» در بیت متن برابر با «درویش» است (همچنان که در چند بیت او چنین معنایی دارد) و کسی که در این جهان مطلقاً هیچ ندارد و مالک هیچ چیز در درون و برون وجود خویش نیست. (نک. «فقر» در: ح ۴۰/۱۰.) چنین پاکباز شیدایی، اگرچه هیچ از این دنیا به دندان ندارد، در عوضْ سینه‌ای سوخته و نفسی صدق دارد، و آنگاه که غیرت (نک. ح ۵۰/۸ یعنی بیت اخیر) آورَد، جهان و گنجها و گرایندگان به آن را به دود آهی خواهد سوخت تا هیچ چیز بجز «منهج عدل» الهی بر جای نماند. احتمال می‌دهم اصل مقصود حافظ همان جام برابر و یکسان باشد به همان دلیل که در بیت مولانا دیدیم، یعنی یکسانی آدمیان یا بندگان در ریشه و پرورندهٔ آنان، و این غیرت برمی‌خیزد و درمی‌تازد تا «غیر» معدوم شود، و منشاءِ ستم در «ماسویٰ» است. البته، چنان که اشاره شد، خواجه نظری به معنای اصطلاحی «جام عدل» به صورت ایهام یا معنایی ثانوی نیز داشته است. اصل مطلب این است که: اگر بپذیریم که شعرْ عارفانه

است لاجرم به جای طرح پاره‌ای مفاهیم جدید از قبیل ستم طبقاتی و تقسیم عادلانهٔ ثروت و کنشهای اجتماعی (که به طور کلّی در شعر اجتماعی یا سیاسی جدید ایران سراغ داریم) باید به تفاسیری در مایه‌های عرفان و اخلاق، مطابق با مقتضیات زندگی و فرهنگ گذشته، دست بزنیم (و نیز قضایایی چون آزادی خوانش یا قرائت خواننده‌محور را ـ که در اعتبارشان در جای خود شکّی نیست ـ دستاویزی برای سوار کردن مفاهیم مدرن بر چنین اشعاری قرار ندهیم. بنابراین، من تا جایی می‌توانم با آنچه زریاب، مزارعی و امثال ایشان گفته‌اند همداستان باشم که این گونه امور اجتماعی فقط در حدود معنایی ثانوی و فرعی یا خلاصهٔ کلام ایهامی (آن هم در حال و هوای قابل تصوّر برای فرزانگان آن روزگاران) نگریسته شوند. (قضا را آنچه دربارهٔ مزدک بدان اشاره و ارجاع شد می‌تواند نمونه‌ای از نگرشهای رایج در آن ایام انگاشته شود، گو این‌که باز نباید تفاوت مقتضیات یک متن داستانی ـ حماسیِ نوعی با شعر غنایی و غزلی از یاد برود.)

۳. لفّ و نشر مرتب عشق ← وصل، و خمار ← میِ صافی (نیز نک. سخن پایانی در سنجش این بیت با بیت آخر.)

۴. ظاهراً متأثر از سعدی:

برخیز تا به عهد امانت وفا کنیم　　　تقصیرهای رفته به خدمت قضا کنیم

(غ ۴۵، بخش مواعظ)

امانت: نک. ح ۱۷۹/۳.

از نظر بدیعی، جناس مطرّف میان غمان ـ امان، و جناس زاید بین امان ـ امانت، افزاینده بر لطف بیت است، اما به نظر می‌رسد این غایت غرض شاعر نباشد، زیرا در مورد اوّلی شاید می‌خواهد با استفاده از شکل کتابتیِ دو کلمه نشان دهد که میان فشردگی دل در «غمان» و گشایش آن در «امان» فاصلهٔ چندانی نیست، و به همین سان میان «امان» (کنونی) و «امانت» (ازلی) زیرا عمل کردن به امانت همان است و رسیدن به امان همان. بنابراین هردو گروه نه تنها از نظر محتوی بلکه از جهت شکل نیز بازبسته به یکدیگر شده‌اند. در دیدگاههای جدید نسبت به بدیع سنّتی باید به شکل کتابت و پیامها یا القائاتی که ممکن است در آنها لحاظ شده باشد نیز در حدّ خود توجه داشت.

محمد دارابی بیت متن را بدین گونه تفسیر می‌کند که انسان باید از قوس نزولی به قوس عروجی برود و با شنیدن پیام «ارجعی» به سوی پروردگار رود. (لطیفهٔ غیبی ۵۴)

این هم برای خود تفسیری است.

۵. وَ اِنْ تُصِبْهُمْ حَسَنَةٌ یَقولوا هٰذِهِ مِنْ عِندِ اللّهِ و اِنْ تُصِبْهُمْ سَیِّئَةٌ یَقولوا هـذه مِـنْ عندِکَ قُلْ کُلٌّ مِنْ عندِ اللّهِ (نساء ۷۸) (اگر به آنان نیکیی رسد گـویند: ایـن از سـوی خداست، و اگر ایشان را بدیی رسد گویند: این از سوی توست؛ بگوی: هـمه‌چیز از سوی خداوند است.) نیز: قُلْ لا اَمْلِکُ لِنفْسی نفعاً و لا ضَرّاً اِلّا ما شـاءَ الّـلهُ (اعـراف ۱۸۸) (بگوی: من برای خود نه سودی به کف دارم و نه زیانی، جز آنچه خدا خواهد.)

حکیم: در قدیم به افراد کاملاً مختلف اطلاق شـده و حـدود و ثـغور آن چـندان روشن نیست: از فیلسوف، مـتکلم، مـتفکر، انـدرزگو، عـالم دیـنی، مـنجم، طـبیب، شماری از شاعران، حتی آنان که شعرشان رابطهٔ محکم و آشکاری نـه بـا حکـمت و فلسفه دارد و نه حتی با حکمت عملی، از جمله اخلاق و تدبیر مُدُن، و حتی اندرزگو به معنای متعارف هم نیستند، مثل منوچهری، فرخی، و حتی سوزنیِ شهره به هجو، هزل و لاغ، با دیوانی که بیشتر به دائرةالمعارفی از انواع و اقسام ناسزاها و رکـا کـتها می‌ماند.

و اما دربارهٔ «حکیم» در اینجا احتمال می‌دهم به یکی از این سه معنی، و شاید هم به هرسه معنی، به کار رفته باشد: الف. حکیم به معنای اهل حکمت یا فلسفه، البته چنان که از بیت برمی‌آید حکیمی اهل حکمت نظری، یا آنچه حکـمت یـونان یـا مـیراث یونانی می‌خواندند، و به هر حال حکیم غیر متألّه، یا حکیم برکنار از عرفان یا اعتقاد راسخ دینی یا اهل هرگونه حکمت مادّی، طبیعی، دهری یا پیرو مذهب شک و غیره. در هر حال همهٔ اینها که برشمرده شد همواره آماج طعن، تسخر یا طنز بوده‌اند. ب. منجّم، به‌ویژه منجم احکامی، که بر مبنای تأثیر کواکب و اجرام سـماوی بـر امـور و احوال آدمیان نظر می‌دهد و رنج و راحت یا نحوست و سعادت را به چنان عوامـلی منسوب می‌کند. ابوالفضل مصفیٰ این گونه حکیم را چـنین تـعریف مـی‌کند: مـنجّم احکامی، چون بخش عمدهٔ علم نجوم را در قدیمْ نـجوم احکـامی یـا احکـام نـجوم تشکیل می‌داده است. (فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «حکیم») ج. طبیب، چنان که تا همین اواخر، طبیب یا پزشک را «حکیم» می‌خواندند، و حتی امروز هم گاهی «حکیم و دوا» را به صورتِ با هم به کار می‌برند. (قرینهٔ این معنی می‌تواند رنج و راحت بـه معنای بیماری و سلامت باشد.)

محمد دارابی بیت را جزو ابیاتی آورده که به گفتهٔ او: ظاهراً بر وفق مذهب اشاعره افتاده است. (لطیفهٔ غیبی ۱۱۵) می‌توان این بیت و بیت بـعدی (در کـارخـانه‌ای...) را

مرتبط به هم دانست (حتی اگر در برخی نسخ میانشان فاصله یا تقدم و تأخر باشد) و مثل زریاب خویی گفت: مطابق یک نظر، حسن و قبح و خطا و صواب و گناه و ثوابْ منحصر به دایرهٔ اعمال انسان است و به بیرون از محدودهٔ اجتماع انسان نظر نـدارد. لذات و آلام هم از لحاظ فیزیولوژیکی (نه از لحاظ روانشناسی و استیفای لذات) از دایرهٔ اخـلاق بـیروناند و در آنـجا هـم راه سؤال بسته است. و بـه هـمین جـهت خداشناسان خود را در آن مقام نمی‌بینند که به دستگاه آفرینش بتازند و بر آن خـرده گیرند یا از آن اظهار رضایت و خرسندی کنند:

لاف عشق و گله از یار؟ زهی لاف دروغ

عشـقبازانِ چـنین مسـتحق هـجرانـند

(آئینهٔ جام ۱۶۵ـ۱۶۶؛ البته اصل بحث ایشان دربارهٔ بـیت «پـیر مـا گـفت خـطا...» ۱۰۱/۳ است.) (نیز دربارهٔ حکمت، نک. ح ۳/۵.)

۶. وهم: شیخ اشراق: «او [= وهم] پیوسته منازعت عقل کند و حکـمهای عـقل را انکار کند در بیشتر احوال تا به غایتی که اگر کسی در شب تاریک با مرده‌ای در خانه رود وهمْ او را می‌ترساند و عقلْ او را ایمن می‌کند که مرده حرکت نکند و از وی نباید ترسیدن، و وهم می‌گوید البته بباید گریخت. و به عاقبت باشد که وهم غـالب آیـد و مردم بگریزد. و این وهم جز محسوسات را مسلّم نـدارد و در نـامحسوس بـا عـقل خلاف کند. و هر جماعت که متابعت وهم کنند نامحسوس را مسلّم ندارند و جز به محسوس معترف نشوند.» («هیاکل النور»، مجموعهٔ آثار فارسی ۸۷ ـ ۸۸) نسفی: «وهم در مقابلهٔ عقل است و در اغلب اوقاتْ وهم غالب می‌آید بر عقل.» (الانسان الکامل ۲۴۱) سبزواری: «قوّتی است که ادراک معانی جزئیه کند، مثل ادراک کردن زید محبت عمرو را و عداوت بَکر را، و این قوّت در حیواناتِ عُجْم [بدین گونه و به معنای زبـان‌بسته خوانده شد ـ م] نیز هست، چه گوسفند ادراک کند معنیی را از گرگ که عداوت او باشد و می‌گریزد از آن، و بره ادراک کند محبت مادرش را و میل کند به جانب آن [...] و شاید که بعض حیوانات وهم نداشته باشد چون پروانه، که خود را به شعله می‌زند و اذیت می‌بیند و باز عود می‌کند، یا حفظ خیالی نداشته باشد که صورت مـلموسهٔ مـوذیه را حفظ کند چون خیال نباشد.» تعریف دیگر وهم، قوّهٔ متصرّف در جزئیات است، از آن روی که جزئیات را کم و زیاد یا پس و پیش و به هر حال دگرگون می‌کند، هـمچون تجسّم اشیا یا جانورانی که هیأت مرکّب آنها در عالم خارج وجود ندارد. وهم چـند صفت بارز دیگر هم دارد، مثلاً دوررَو یا دوربرد است، سریع و جـوّال است، لیکـن

ضعیف‌ترین قوّهٔ درونی انسان است. و اما بوعلی سینا فرق ادراک حسی، خیالی و وهمی را با یکدیگر بدین گونه بیان می‌کند: «اگر ادراک حسی باشد قوّت حس، تجریدِ تمام نکند به حکم آن‌که قوّت حسْ مر محسوس را درنیابد الّا به نسبت خاص؛ اگر مادّتْ حاضر باشد پیش حس، دریابد، و اگر غائب بود درنیابد. اگر ادراک خیالی باشد، تجرید بیشتر باشد چون در خیال آید با مقدار محدود باشد و با لون مخصوص و با موضع مخصوص، و این معانی همه از لواحق مادّت است. پس صورت خیالی اگرچه مجرّد است از مادّت، از لواحق مادّتْ مجرد نیست. و بعد ازین، قوّت وهم است که چیزها دریابد مجرّد از مادّت، اگرچه مخصوص باشد به صورتی از مادّتی، چون معنی عداوتی از گرگ.» (رسالهٔ نفس ۲۸ـ۲۹)

اکنون به نمونه‌هایی از ابیات که حاوی برخی خصوصیات وهم است بنگریم. دقیقی تیزی وهم ممدوح را می‌ستاید و در قیاس او با هندوان (معروف به قوّهٔ وهم) می‌گوید سخن وی حتی وهم هندوان را می‌سوزاند:

ترسم کان وهم تیزخیزت روزی وهم همه هندوان بسوزد به سخون

(نقل از دهخدا۱)

جَوَلان و تحرک وهم بیش از دیگر قواست؛ از همین روی است که سنایی آن را، با وجود چنین خصیصه‌ای، قاصر از رسیدن به عزّ حق می‌داند:

سست‌جولان ز عزّ ذاتش وهم تنگ‌میدان ز کنه وصفش فهم

(حدیقه ۲)

هم او می‌گوید: بالاترین نقطه‌ای که ذهن بشر بدان می‌رسد نه خداوند بلکه نهایت وهم خود اوست:

آنچه نزد تو بیش از آن ره نیست غایت وهم تست، الّله نیست

(همان ۱۱)

سعدی، هم دربارهٔ خداوند:

نه بر اوج ذاتش پرد مرغ وهم نه در ذیل وصفش رسد دست فهم

(بوستان ۳۵)

خود حافظ قوّت عروج وهم را کمتر از آن می‌داند که همت بلند ممدوح را دریابد:

سیمرغ وهم را نبود قوّت عروج آنجا که باز همّت او سازد آشیان

رای کردن: = عزم یا قصد کردن، تصمیم گرفتن، اندیشه کردن برای کاری؛ فردوسی:

دل آمد سپه را همه باز جای   سراسر سوی رزم کردند رای
(شاهنامه ۱، ۱۹۶)

سعدی:

هر شب اندیشهٔ دیگر کنم و رای دگر   که من از دست تو فردا بروم جای دگر
(غ ۳۰۱)

فُضولی: («ی» مصدری) = یاوه گویی، زیاده گویی، مداخلهٔ بی جهت در کار دیگران (معین، دهخدا) «فُضول» (به ضم) در عربی جمع فَضل (= فزونی و بقیه از هر چیز، ضدّ نقص و نقیصه، و آنچه از غنایم زیاد آید و قسمت نشود) و آن را که کار بیفایده کند «فُضولیّ» (به یاءِ نسبت مشدّد عربی) می‌گویند. (با بهره گیری از لسان‌العرب و منتهی‌الارب) واژهٔ «فُضول» در پارسی به معنی «فُضولیّ» در عربی به کار می‌رود، یعنی آن‌که بی جهت در کار دیگران مداخله کند. فُضولی (به «ی» مصدرِی فارسی) یعنی یاوه گویی، ولی در عربی درست برخلاف این است، یعنی «فُضول» به معنی یاوه گویی و «فُضولیّ» به معنی یاوه گوست، اگرچه به همین صورت و معنی در فارسی هم به کار رفته؛ در یک رباعی:

چون هجر آمد، پسنده گشتم به خیال   ای چرخ، فضولی‌ام، مرا نیک بمال
(احمد غزالی، سوانح 34)

اما «فُضول»، به صورت اسم مصدر به معنای یاوه گویی و اشتغال کسی بدانچه به او مربوط نیست (به صورت معمول و مستعمل در عربی) در متون پارسی نیز به کار رفته است، مثال: «بعد از آن معنی تکبّر و فُضول در دماغ سرور متکبران، ابلیس، پدید آمد.» قصص‌الانبیاء؛ ناصر خسرو:

پرفُضول است سرت، هیچ نخوابی شب و روز
که نوِ این بِستانی، کهنِ آن ندهی
(با استفاده از معین و دهخدا)

ظاهراً واژهٔ «بوالفُضول» (یا: بُلفضول) با استفاده از همین معنی ساخته شده است. و اما حافظ واژهٔ «فُضول» به معنای صفتی را هم دارد: مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند... (۱۸۳/۱) نیز ترکیب «فُضول‌نفس» را: فضول‌نفس حکایت بسی کند، ساقی... (۳۸۹/۵)

«فُضولی» به معنای مراد در بیت متن، در متون نمونه‌های زیاد دارد؛ در یک رباعی منسوب به خواجهٔ هرات:

سرّ همه بندگانْ خدا می‌داند　　　در خود نگر و فُضولی آغاز مکن
(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۵۰)

نظامی:

به صاحب‌ردّی و صاحب‌قبولی　　　نشاید کرد مهمان را فُضولی
(خسرو و شیرین ۳۰۷)

سلمان:

توبه و زهد ریایی نیست کار عاشقان　　　ساقیا، مَی، کاین فُضولی عقل سرکش می‌کند
(دیوان ۱۴۷)

سرانجام، در مورد خوانش مصراع، این نگارنده، چنان که از توضیح بیت و عناصر آن برمی‌آید، آن را در درجهٔ اول چنین می‌خواند: وهم ضعیف، رایِ فُضولی چرا کند؟ اگرچه به صورتی دیگر هم می‌توان خواند و آن را مثلاً ایهام ساختاری (یا اختلاف قرائت) گرفت: وهم ضعیف‌رای، فُضولی چرا کند؟ که پیداست در این حالت «ضعیف‌رای» می‌شود صفت مرکب، و فعل جمله «فضولی کردن»، درحالی‌که مطابق خوانش نخست، فعلْ «رای کردن» است، چنان که در نمونه‌ها ملاحظه کردید. در هر حال، این نگارنده خوانش یاد شده را فصیحتر، روانتر و دارای آهنگ بهتر می‌داند، زیرا دو ترکیب اضافیِ متقارن (وهمِ ضعیف، رایِ فضولی) پدید می‌آید، البته عده‌ای هم وجه دیگر را می‌پسندند، اگرچه ممکن است این ایهام یا تفاوت قرائتْ از سوی شاعر به عمد و آگاهی ایجاد شده باشد.

«وهم» یا «فهم»؟: قزوینی دارد: فهم، اما بیشتر حافظ‌پژوهان «وهم» را رجحان می‌نهند، و به گمان من دلایلشان دست بالاتر را دارد، گذشته از این‌که چه دلیلی برتر از این‌که قدیمترین نسخ موجود مطابق خانلری «وهم» ضبط کرده‌اند؟ (نک. نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۶۳۷.) نیز «وهم» از نظر تحقیری که شاعر قصد دارد در حق علم و عقل بکند مسلّماً قویتر و حتی درست‌تر است. هومن هم (به عنوان فلسفه‌دان) «وهم» را درست دانسته و بر آن است که فهم و عقل از یک مقوله‌اند. زریاب هم جانبدار آن و معتقد است: قوهٔ واهمه در برابر قوّهٔ عاقله است و حافظ وهم را در برابر علم و عقل قرار داده، و قضایا و قیاسات برهانی، یقینی علمی و عقلی است، و قضایای کاذب، که به قول ابن‌سینا در آن وهم پیروی از حس می‌کند، وهمی است. استناد زریاب به قول ابن‌سینا در اشارات است که قضایا را به مسلّمات و معتقَدات، و معتقدات را به «الواجبُ قبولها» و مشهورات و وهمیات تقسیم کرده و قضایای وهمیه را قضایایی

کاذب دانسته است. (آئینهٔ جام ۴۰۰) این نگارنده هم سالها پیش در یادداشتی بر حافظنامه، وهم را به دلیلی مشابه درست‌تر دانسته است. (مستدرک حافظنامه، ۱۳۶۸، ص ۱۴۲۵ـ۱۴۲۶) در هر حال، مفهوم بیت به سادگی این است: وقتی علم و عقل (با آن همه ادعای صحت و اصابت) نتوانند به کارهای الهی راه یابند تکلیف وهمِ سست‌بنیان معلوم است. لذا «فهم» جز ضعیف و نارسا کردن بیت کاری نمی‌کند.

۷. ساختن: اینجا کوک کردن یا «راست کردن ساز» (نک. ح ۴۰۵/۸.) البته «ساختن» معنای نواختن هم دارد، که شاید از طریق ایهامْ مورد نظر بوده باشد، اگرچه می‌توان همین معنی را اصل و کوک کردن را ثانوی انگاشت.

بی‌اجل نمردن: شاید بتوان مستندی قرآنی برای آن قایل شد، همچون: و لِکُلِّ اُمّةٍ اجلٌ فَاِذا جاءَ اجلُهُمْ لایَسْتَأخِرونَ ساعةً و لایَسْتَقدمونَ (اعراف ۳۴).

۸. دَم: ایهامی به معنای جرعه (به قرینهٔ «می») دارد.



مضامین، همچون بسیاری از غزلهای او، آمیزه‌ای است جوش‌خورده و تفکیک‌ناپذیر میان زمینه‌های شعر عرفانی از سویی و شعر قلندرانه از سوی دیگر، بدین سان که موضوعاتی عرفانی چون بار امانت عشق، طرد حکمت (به معانیی که توضیح شد) و بیهوده گویی علم و عقل از یک طرف، و رندی، باده‌خواری و غیره از طرف دیگر در هم گره می‌خورد. البته در پایان شعر، مثل همیشه، حکم نهایی به سود عشق است و مدد انفاس عیسوی و قدسی برای احیای روح مردهٔ انسانِ جدامانده از جان جهان. اما با تأملی در کل شعر به نظر می‌رسد نوعی پیمان متقابل در آن مورد توجه قرار گرفته که یک سر آن انسان و سر دیگر ایزد است. در این میان، به نظر می‌رسد به وسایط یا میانجیهایی میان دو طرف هم اشاره شده. نخست از بخشش همگانی از سوی حق سخن می‌رود و آنگاه از وسایط فیض او، یعنی مَی‌فروش که مراعات حال رندان دردی‌کش می‌کند، و ساقی، که شاعر از او درخواست جام برابر می‌کند تا هنجارهای حاکم بر جهانی که مشمول نظام احسن و منهج عدل الهی است بر جای و پایدار بماند، زیرا به قول خود خواجه:

بیار باده، که دوشم سروش عالم غیب   نوید داد که: عام است فیض رحمت او

اما این تنها یک سوی قضیه (سمت و سوی ایزدی) است؛ پس سوی دیگر در این تعامل کیست و چیست؟ پاسخ: در اینجا این رحمت عام در بخشش گناه، مشروط

می‌شود به کشیدن بار «امانت»، که «امان» انسان در گرو آن است: گر سالکی به عهد... اصل همین است و درد و درمان همین، و در حقیقت هیچ چیز دیگر بجز این مهر دوسویه میان بنده و پرورنده وجود ندارد. بنابراین، همهٔ ابیات بعدی در بیان این است که: هرگونه تمسّک به چیزی بیرون از دایرهٔ حکمت و عدل الهی فقط از حکیمی (به معانی پیشگفته) برمی‌آید که اصل و مصدر خیر و شر را فروگذاشته و به علل و اسباب توسل جسته است، و این یعنی اتکا بر وهم، یا توهّم اهمیت علم و عقل در درک ساز و کار کارخانه‌ای که سرهای مدّعیان رازدانی در برابر آن «سنگ و سبوست». اجل مقدّر (ب ۷) هم خود یکی از مظاهر این اراده و اختیار مطلق است.

و اما یک نکتهٔ اندکی پوشیده، ارتباط و پیوند بیت ۳ (ما را که درد...) با بیت آخر است، که به گمان من از شگردهای شعری خواجه است، بنگریم: هردو بیت ظاهراً بر پایهٔ مضمونی واحدند، یعنی درد عشق و بلای خمار، و درمان هم مشخّص و «مداوا مقرّر است». لیکن این فقط رویهٔ کار است، و تفاوت عمده میان دو بیت در این است که در بیت ۳ به گونه‌ای آگاهانه صنعت لفّ و نشر از نوع مرتب را به کار برده، به این صورت: درد عشق ← وصل، و بلای خمار ← مَی. نکته اینجاست که در این بیت چنین وانمود شده که این دو گروه از همدیگر جدایند، و عشق چیزی است و می چیز دیگر. اما در بیت آخر (که قاعدتاً باید پروندهٔ قضایا بسته و دوگانه‌ها یگانه شود) با وجود اشتراک محتوی، دیگر از شکل قبلی (لف و نشر) خبری نیست، چرا؟ پاسخ به استنباط نگارنده این است: در مقطع قصد دارد تا «عشق» و «می» را از حالت جدانماییِ بیت ۳ بیرون آورد و به آنها وحدت ببخشد، تا مَی با مفهوم عشق و سرمستیِ عاشقانه در هم آمیزد، و بدین سان فقط عشق از سوی شاعر، و دَم عیسوی از جانب معشوق باقی بماند. آری، خواننده هم از مصراع اول به هیچ روی تصوّر دو چیزِ جدا از هم نمی‌کند و «می» و «عشق» را «میِ عشق» می‌بیند (البته اگر اهل عوالم این گونه شعر باشد). بنابراین برای بیان یک امر واحد و جدایی‌ناپذیر چه نیازی به صنعت لف و نشر (که بنای آن بر تفکیک دو چیز است) خواهد بود؟ به راستی که «هزار نکته درین کار و بار» ساختار است.

۱ دلا، بسوز، که سوز تو کارها بکند

نیاز نیم‌شبی دفع صد بلا بکند

۲ عتاب یار پریچهره عاشقانه بکش

که یک کرشمه تلافیِ صد جفا بکند

۳ ز مُلک تا ملکوتش حجاب بردارند

هر آن که خدمت جام جهان‌نما بکند

۴ طبیب عشق، مسیحادم است و مشفق، لیک

چو درد در تو نبیند، کرا دوا بکند؟

۵ تو با خدای خود انداز کار و دل خوش دار

که رحم اگر نکند مدّعی، خدا بکند

۶ ز بخت خفته ملولم، بُوَد که بیداری

به وقت فاتحهٔ صبح یک دعا بکند

۷ بسوخت حافظ و بویی به زلف یار نبرد

مگر دِلالت این دولتش صبا بکند

۱. نیم‌شبی: «ی» نکره یا وحدت (هردو قابل توجیه) بدل از «یک» در برابر «صد» است، و همین بیانگر اهمیت روح نیاز بردن بنده به پرورنده از صمیم و سویدای دل، یعنی فارغ از حساب سود و زیان و مطامع معمول و تنها به امید گشایش دل و انشراح صدر، است. چنین نیازی برخاسته از سرشت بینش عرفانی و تفاوت آن با زهد صِرف است، یعنی آن گونه بینش که بهشت موعود را به پاداش پرستش می‌طلبد، اگرچه کشیدن خط و مرزی دقیق میان این‌دو نیز ناممکن و نابخردانه است. و اما ذکر «دفع صد بلا» به گمانم تنها (یا بیشتر) برای بیان شأن و شکوه آن سوز و نیاز است، و نه آنچه اهل زهد نیز می‌گویند و می‌خواهند. به عبارت دیگر، اگر مقصود از این عبارت را با برداشت از ظاهر آن، چیزی چون رفع و دفع بلاهای دنیوی اعم از طبیعی و مادّی و غیر آن بگیریم، به طبع دیگر جایی برای نظرگاه عارفانه و آن سوز و درد عاشقانه باقی نخواهد ماند، و در حقیقت زاهدان مصلحت‌جو و عافیت‌طلب را هم (که آنان نیز

به هر حال اهل ندبه و انابه و نیاز بردن‌اند) در آن سهیم ساخته‌ایم. این تحلیل نگارنده از بیت، بیش از هرچیز مبتنی بر روح عارفانهٔ مستفاد از کلّ غزل، به‌ویژه «عتاب یار را عاشقانه کشیدن» یعنی بی‌هیچ بوی و بویهٔ پاداش آنجهانی یا چشمداشتهای آنچنانی است. آری، می‌توان گفت آنچه شاعر از این سوز و نیاز چشم دارد، وصول به نَفَس صدق و همت عاشقانه است، چنان که از این سخن او هم برمی‌آید:

بیار می، که چو حافظ مدامم استظهار　　　به گریهٔ سحری و نیاز نیمشبیست

۲. عتاب: از تعابیر عاشقانه ـ شاعرانه است در برابر اصطلاح «قهر»، که معمولاً در تفاسیر عرفانی از اشعار به طور کلی از مقولهٔ «تجلی جلالی» حضرت واحد قهار دانسته می‌شود؛ و در برابر آن تعابیری درخور عشق و شعر همچون صلح، تفقد، مهر و غیره قرار دارند که معادل مصطلح آن «لطف» است، که منتسب به «تجلی جمالی» پروردگار رحمان و رحیم است. البته در اشعاری از این دست، هریک از این عناصر، خواه از نوع عاشقانه یا شاعرانه و خواه اصطلاحی، مفهوم، اعتبار، حدود و بارهای خاص خود را دارد و هرگز نباید هرکدام را معادل و هم‌معنای آنهای دیگر انگاشت و به شیوهٔ لغت ـ معنی با آنها برخورد کرد.

کرشمه: دربارهٔ آن و دو گونهٔ «کرشمهٔ حسن» و «کرشمهٔ معشوقی» پیشتر توضیح داده‌ام. (نک. «حسن ـ ملاحت» در: ح ۸۷/۱.) در اینجا به ذکر این بسنده می‌کنم که کرشمه معنایی ساده و بسیط ندارد بلکه دارای مفهومی است مرکب، مثلاً از ناز، غمزه و حرکاتی خاص که ممکن است بیننده را دوچار سردرگمی در تعبیر آنها کند، مثلاً از سویی آن را حمل بر لطف و قبول خواهش کند و از سوی دیگر بی‌نیازی و بی‌اعتنایی معشوق را از آن دریابد. همچنین نوعی هنرنمایی و اظهار قدرت نیز (که این نظر شخصی نگارنده است و در جایی ذکر نشده) در موارد متعدد از آن مستفاد می‌شود، و همهٔ اینها برای درک آن در نظایر این بیت باید لحاظ شود. اما معمولاً شاعرانْ کرشمهٔ دلدار را، هرچه و به هر صورتی که باشد دوست می‌دارند و پذیرایند، درست مثل ناز و غمزهٔ او یا حالت خمارین چشم وی، که همگی آنها عاشق را میان لطف و قهر، توجه و بی‌اعتنایی و نظایر این اضداد در گمان و دودلی قرار می‌دهد. در اینجا به‌ویژه دقت کنیم که پای «عتاب» یار در میان است و همین نشانهٔ آن است که کرشمه از نظر شاعر عاشق، حالات و حرکاتی حاکی از لطف و مهر محض و فارغ از ابا و امتناع و کبر نیست.

۳. سنایی:

از درونش چو بوی جان یابند بی‌زبانان مگر زبان یابند
دل چو از بند مُلک برْبایند ملکوت جهانْش بنمایند
(حدیقه ۱۹)

مُلک: یک تعریف آن: عالم شهادت است از محسوسات غیرعنصریّه، مانند عرش و کرسی و... که فرمود: لِمَن المُلک الیوم لِلّٰهِ الواحدِ القهّار (غافر ۱۶) (سید جعفر سجادی، فرهنگ معارف اسلامی) تعریف دیگر: عالم شهادت از محسوسات طبیعی (جرجانی، التعریفات ۲۴۶) و رایجترین تعریف: عالم کثرت است، و نخستین درجه از مدارج سه‌گانه یعنی عالم ملک، ملکوت و جبروت. مُلک = عالم ظلمت، در برابر ملکوت = عالم نور؛ یا عالم شهادت در برابر عالم غیب، یا دنیا در مقابل آخرت، یا جهان جسمانی در برابر جهان روحانی، و بر همین قیاس. (نک. مرصادالعباد، تمامی «فصل سیم در ظهور عوالم مختلف از ملک و ملکوت» ۵۳_۶۴؛ نیز دفتر حاضر، ح ۱۷۹/۲.)

حجاب: هرگونه مانع وصول به حقیقت و تجلّی انوار حق بر انسان یا مانع تهذیب دل و سِرّ سالک «حجاب» نام می‌گیرد، و گاه با واژه‌هایی چون ستر یا پرده، غطاء، غشاوه و غیره بیان می‌گردد. همچنین «بت» در مدلول عارفانه (و نیز فلسفی) تعبیری از حجاب حقیقت است. غزّالی حجابها را در چهار خلاصه می‌کند: «و حجاب چهار است: مال و جاه و تقلید و معصیت.» (کیمیا ۲، ۳۲_۳۳، به تلخیص) زرین‌کوب، در بحثی در باب حدیث مربوط به شمار حجابها: به روایتی ۷۰ است. غزالی می‌گوید ۷۰۰ و در بعضی منابع ۷۰۰۰ نوشته‌اند: اِنَّ لِلّٰهِ سَبعِینَ حجاباً مِنْ نورٍ و ظلمةٍ لَو کَشَفَها لَاَحْرَقَتْ سبحاتُ وجهِهِ کُلَّ مَنْ ادرکَه بصرُه. (خداوند را هفتاد حجاب از نور و ظلمت است، که اگر آنها را آشکار می‌کرد، انوار چهره‌اش هرآن کس را که بصر او وی را درمی‌یافت می‌سوزانید.) اما حصر حجابها به هفتصد و هفتاد هزار، امری است که جز قوّهٔ نبویّه از عهدهٔ آن برنمی‌آید. با این همه، گمان من آن است که این اعداد برای بیان کثرت ذکر شده است، نه برای بیان حدّ و اندازه. (با کاروان اندیشه ۱۶۶ م، ۲۰۱ ح) نجم رازی: «و حجاب عبارت از موانعی است که دیدهٔ بنده بدان از جمال حضرت جَلّت محجوب و ممنوع است. و آن جملگی عوالم مختلف دنیا و آخرت است، که به روایتی هژده هزار عالم گویند و به روایتی هفتاد هزار عالم و به روایتی سیصد و شصت هزار. آنچه مناسبتر است هفتاد هزار است، که حدیث صحیح بدان ناطق است که: اِنَّ لِلّٰهِ سبعینَ الفَ حجابٍ مِنْ نورٍ و ظلمةٍ. (مرصاد ۳۱۰_۳۱۱) (نیز نک. دفتر

حاضر، ح ۴۶۵/۳، ذیل «بت».)

در باب مفهوم بیت متن، در اشعار پیشین جلوه‌هایی متعدّد را از جام جم یا جهان‌نما دیدیم که جملگی ناظر به دل پاک و آینه‌گون عارف عاشق بود و این‌که بازنمای تمامت امور و احوال جهان آفرینش (عالم کبیر) همین دلِ تعبیه شده در وجود انسان (عالم صغیر) است، و یا آنچه به ترتیبْ «ملک دارا» و «آیینهٔ سکندر» و بسی نمادها یا تعابیر دیگر مُشعر به آن است. (نمونهٔ گویای دیگر از رویارویی این دو عالَم بزرگ و کوچک در ضمن شرح غزل ۱۳۶: سالها دل طلب... بیان گردید.) در اینجا هم سخن از همان مقوله است: هرآن‌که دل خویش را از زنگار خواهشها و آلایشهای این جهان بسترَد، راز جهان (از عالم زیرین و زبرین) بر او آشکار خواهد شد.

۴. درد: آن را می‌توان معادلی شاعرانه‌تر برای چیزی چون اصطلاح «طلب» انگاشت که آغاز و انگیزهٔ وصول به معرفت عارفانه و یا مقدّمهٔ سلوک صوفیانه است. اما خود این واژه بیان‌ناپذیرترین چیزی است که در عالم فکر و فرهنگ و معرفت ایرانی می‌توان سراغ جست، حتی بیان‌ناپذیرتر از عشق. آیا برای آنچه سرشت انسان و حیات او در این جهان و جوهره و خمیرمایهٔ فهم و فرزانگی اوست می‌توان تعریف و توضیحی به دست داد؟ آیا آنچه آدم از نخستین دمی که خود را در این جهان یافت با آن درآمیخت، و آنچه ابنا و بنات او با آن از جهان می‌روند، جز درد است؟ در فاصلهٔ میان این دو دم چه چیزی بجز درد دارای چربشی آشکار است؟ آیا مرور کلّ حیات انسان یا دست کم بخش بیشینهٔ آن برای یافتن تعریفی جامع و مانع ممکن است؟ پرسشی دیگر، یا پرسش به گونه‌ای دیگر: آیا اساساً توضیح و تبیین این‌که یک فرد انسانی به خدای خود بگوید:

کرامت کن درونی دردپرورد   دلی در وی، درون درد و برون درد

(وحشی بافقی در آن دردنامهٔ نامدار در آغاز مثنوی «فرهاد و شیرین»، دیوان ۴۹۳) میسّر است؟ اگر به راستی میسّر بود، آنگاه شاید می‌شد به یافتن تعریفی امیدوار بود یا باری دست و پایی زد، و یا ادّعای دانستن آن را عین بلاهت نشمرد. اما ارائهٔ تعریفی سلبی از این‌که انسان بدون درد چیست به هیچ روی دشوار نیست: آدم بی‌درد، چیزی است در شمار آن تکّه گِلِ بویناک که میان مکّه و طائف، یا درست‌تر: میان جابلقای ظلومی و جابلسای جهولی افتاده بود. دل افسرده، هم به قول وحشی «غیر از آب و گل نیست». نیز به گفتهٔ عزیز نسفی: «از آن دلْ مِن بعد هیچ کاری نیاید، نه کار دنیوی [کذا؛ دنییٰ؟ ـ م] و نه کار عقبیٰ، و نه کار مولیٰ.» (الانسان‌الکامل ۱۱۸) دربارهٔ درد، آیا سامان

سخن گفتن بیش از این هست؟ به بیتی دیگر از خواجه، هم در این باره اقتصار کنیم:

عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد؟ ای خواجه، درد نیست، وگرنه طبیب هست

۵. انداختن (با، یا: به): یا: بازانداختن به = واگذار کردن به...، تفویض یا موکول یا موقوف داشتن به...: «گفت: توکل، زیستن را به یک روز بازآوردن است و اندیشهٔ فردا با که انداختن.» تذکرةالاولیاء. سعدی:

جزای نیک و بد خلق با خدای انداز که مکر هم به خداوند مکر گردد باز

حافظ: تو با خدای خود انداز... (دهخدا، با قدری تغییر) = بازانداختن: «اگر در آنچه به مَلِک رسانیدند تفکّری رفتی و بر خشم و نفْس مالک و قادر توانستی بود و آن را بر رای و عقل خویش بازانداختی، حقیقت حال شناخته گشتی.» (کلیله ۱۳۰)

مدّعی: اینجا به احتمال بسیار ابلیس (در برابر «خدا») اگرچه می توان آن را چون نمادی از هرگونه ادعاکننده‌ای از پایین‌ترین درجه تا بالاترین، یعنی ابلیس، گرفت، زیرا به باور اهل دین و عرفان، ریشه و رشتهٔ هر ادعای بی‌دلیل و بی‌وجهی به ابلیس و دعوی او در برابر آدم می‌رسد. (در مورد این معنای «مدّعی» نک. ح ۱۴۸/۴.)

۶. فاتحه: ایهام: الف. آغاز (صبح) ب. خواندن سورهٔ فاتحه به هنگام نماز صبح

بوَد که: باشد که، بو که، امید است که؛ و نیز: ممکن است که (در موضع سؤال) در هر حال، فعلی است در مقام قید ترجّی. بیت را، هم به صورت سؤالی می توان خواند و هم غیر سؤالی؛ اگر معنای نخست اراده شود غیر سؤالی، و اگر دومی لحاظ شود سؤالی خواهد بود.

۷. سعدی:

کرا مجال سخن گفتن است به حضرت او؟ مگر نسیم صبا کاین پیام بگزارد

(غ ۱۶۵)

سعدی هم تنها می تواند سلامی به یار از طریق صبا برساند، ولی خود راهی به کوی او ندارد:

من، ای صبا، رهِ رفتن به کوی دوست ندانم تو می‌روی، به سلامت، سلام ما برسانی

(غ ۶۱۵)

سلمان نیز تنها به گرفتن بوی یار از صبا خرسنده است:

من کیستم که گردم گِرد درش؟ همین بس

کاید صبا ز کویش، بویی به ما رساند

(دیوان ۱۷۶)

دلالت: = راهنمایی کردن، دلیل بودن بر چیزی (لسان‌العرب) رهنمونی کردن

(منتهی‌الارب) «دلیل» به معنی راهنما چند بار در حافظ آمده. اما در باب حرکت حرف اول قدری تفاوت میان رأی فرهنگنویسان پارسی و تازی دیده می‌شود. دهخدا به فتح اول ضبط کرده؛ معین نیز به فتح گفته، ولی به کسر را «تداول فارسی» دانسته. این در حالی است که در فرهنگهای معتبر عرب به فتح و کسر، هردو، ذکر شده، مثلاً صحاح به فتح و کسر آورده و به همین سان لسان‌العرب (اگرچه این یکی فتح را بهتر دانسته است.) در فرهنگ تازی ـ پارسیِ منتهی‌الارب به تثلیث آمده ولی فتح، به پیروی از ابن‌منظور در لسان‌العرب، رجحان نهاده شده است.

صبا: در اینجا هم به نظر می‌رسد نمادی باشد از فیض و فوز و فلاحی از منشأ و مصدری ناشناخته یا چون نفحه‌ای همراه با نفخه‌ای حیاتبخش که از سوی معشوق می‌رسد و فروبستگیهای دل و درون را می‌گشاید، چنان که در بیت ۳ نیز سخن از خدمت جام جهان‌نما (دل و ضمیر روشن و آگاه) است، و در حقیقتْ رسیدن آن بوی خوش به دِماغ، تعبیری دیگر از حجاب برداشتن از چشم است، با این فرق که صبا دارای بنمایهٔ شمّی است و جام جهان‌نما بنمایهٔ بصری و ذوقی. به هر حال دلالت صبا چیزی است چون وزیدن باد شرطه برای رسیدن به دیدار آشنا و یا مدد مرغ سلیمان در وصول به سرمنزل عنقا؛ در این ابیات او نیز همان نقش و تأثیر صبا و امیدبخش بودن پیام آن مشهود است:

هم عَفَا اللّه صبا کز تو پیامی می‌داد ... ور نه در کس نرسیدیم که از کوی تو بود

یا رب، کی آن صبا بوزد کز نسیم او ... گردد شمامهٔ کرمش کارساز من؟

ای صبا، سوختگان بر سر ره منتظرند ... گر از آن یار سفرکرده پیامی داری

(نیز نک. «صبا» در: ح ۱/۲.)

* * *

غزل ساختار موضوعیِ یکپارچه‌ای دارد، زیرا تمامی ابیات به صورتی منسجم از اموری سخن می‌گویند که به هم بازبسته‌اند: سوز و گداز نیمشبی، عتاب و جور یار کشیدن، خدمت دل کردن، دردمندی، تفویض امر به خدا، دعای صبح‌خیزان و عنایت بی‌علت و بی‌واسطهٔ یار. شعر از یک جهت خاص دارای اهمیت بسیار است، و آن این‌که چارهٔ انجامین مشکل سلوک در طریقت و چگونگی آن از نظرگاه خواجه بیان شده، یعنی آنچه داروی درد سرگشتگی و یا پاسخی به این مسأله است که: اگر سرانجام وصل و وصولی در این سلوک نباشد تکلیف چیست. این پرسش آمیخته

به وسواسی است که به هر حال برای اهل طریقت و عرفان مطرح و حایز اهمیت است. پاسخی که از این شعر برمی‌آید این است: من و تو به عنوان بندهٔ عاشقْ کار و وظیفه‌ای داریم و او به عنوان پرورنده و معشوقْ اراده و اختیار مطلق در این‌که به ما گوشهٔ چشمی داشته باشد یا نه. اگرچه به هر حال هر عاشقی جویای وصل است، اما عشق ما نباید مشروط به وصل باشد. تنها راه باقی‌مانده برای عاشق این است: داشتن مایهٔ درد از صمیم و سویدای دل، سوختن و ساختن و همچنان ناز کشیدن از یار به طوع و طیب خاطر، خواه به «او» برسد و خواه نه.

فراق و وصل چه باشد؟ رضای دوست طلب　　　　که حیف باشد ازو غیر او تمنّایی

شایان توجه این‌که خواجه، حتی آنجا که با اشتیاقی همراه با اندکی نومیدی می‌گوید بویی به زلف یار نبرده، باز امر را تفویض به همان فیض بی‌علتی می‌کند که در صبا هست (و ذکر کردیم) یعنی عاملی از سوی معشوق. ضمناً به عبارت او بنگریم که در آن همچون همیشه بی‌اندازه دقیق است؛ می‌گوید «بویی به زلف نبرد» و نه «بویی ز زلف نبرد»، زیرا او به هر حال «از» زلف بویی برده (= بهره‌ای گرفته) اما بویی «به» آن نبرده (= راهی به درون اسرار آن نیافته) و میان این دو تفاوت بسیار هست. (قدیمترین نسخ موجود نیز مؤید «به»اند و نسخ حاوی «از» متأخرند، و نیز ضبط قزوینی و نیساری «به» است.) باری، این اندیشه، یعنی درد کشیدن و ناز و جفا بردن از یار، قطع نظر از امکان یا عدم امکان وصال، بارها در اشعار او طرح شده و می‌توان آن را از افکار و نظرگاههای ثابت او شمرد، به‌ویژه که او (چنان که من کوشیده‌ام با نمونه‌های متعدد اثبات کنم) گهگاه نومیدیهایی از رسیدن به وصل ابراز داشته، اما اندیشهٔ یاد شده را هرگز کنار نگذارده است. در غزل حاضر هم وقتی «بسوخت» و «بویی نبرد» را در کنار ابیات قبلی (همگی مُشعر بر پایداری در عشق و درد طلب، و توکل و تفویض) بگذاریم، اگر نخواهیم مثل عده‌ای تناقضهایی را در درون یک شعر واحد به او نسبت دهیم، باید باز (اگرچه به زبانی دیگر) تأکید کنیم که «عاشق بودن» و «به وصل رسیدن یا طمع وصل داشتن» را نباید به صورت قضیه یا معادله‌ای دوسویه در کنار هم گذاشت و عشق و وصل را لازم و ملزوم یکدیگر پنداشت و لاجرم بلافاصله حکم بر تناقض میان ابیات کرد. حافظ در اینجا هم خوب می‌داند که چه می‌خواهد و چه می‌گوید.

۱۸۳

۱ مرا به رندی و عشق آن فُضول عیب کند
که اعتراض بر اسرار علم غیب کند
۲ کمالِ صدقِ مَحبّت ببین، نه نقص گناه
که هرکه بی‌هنر افتد نظر به عیب کند
۳ ز عِطر حور بهشت، آن نفَس برآید بوی
که خاک میکدهٔ ما عبیرِ جَیب کند
۴ چنان بزد رهِ اسلام، غمزهٔ ساقی
که اجتناب ز صَهبا مگر صُهَیب کند
۵ کلید گنج سعادت، قبول اهل دل است
مباد کس که درین نکته شکّ و رَیب کند
۶ شبان وادیِ اَیْمَن، گهی رسد به مراد
که چند سال به جان خدمت شُعیب کند
۷ ز دیده خون بچکاند فسانهٔ حافظ
چو یادِ وقتِ زمان شباب و شَیب کند

۱. خواجو:

مکن ملامتِ خواجو، که عاقلان نکنند ز بیم حکم قضا اعتراض بر مستان
(دیوان ۳۲۰)

فُضول: (به ضم) در پارسی معنایی متفاوت با عربی دارد (اگرچه از همان مادّه مأخوذ است.) = زیاده‌گو، آن‌که بی‌جهت در کاری که مربوط به او نیست مداخله کند. (دربارهٔ این تفاوت، نک. معین و دهخدا، ذیل همین واژه.) عده‌ای بر آن‌اند که چون واژهٔ «فُضول» به ضم اول در عربی به معنای زیاده‌گویی است، صفت آن را باید «فَضول» به فتح به صیغهٔ «فَعول» یعنی صفت مشبّهه گفت، که گمان نمی‌رود صحیح باشد، و شاهدی هم که نشان دهد قدما در موضع صفتی آن را چنین تلفظ می‌کرده‌اند به دست نیست (هرچند اطمینانی هم از تلفظ به ضم در آن زمانها وجود ندارد) ولی شاید بتوان گفت این هم از موارد فراوانی است که پارسی‌زبانان، در عین اخذ لغاتی از

مادّهٔ عربی، صورت یا معنی و یا هردو را تغییر داده‌اند. البته «فُضول» به معنای مصدریِ عربی (یعنی زیاده گویی یا اشتغال به مداخلهٔ بی‌جهت در چیزی) نیز در متون قدیم پارسی به کار رفته، که پیشتر نمونه‌هایی از آن داده‌ام. (برای توضیح بیشتر، نک. «فُضولی» در: ح ۱۸۱/۶.) «فضول» با تلفظ و معنای رایج در معین و دهخدا ضبط و در فرهنگ اخیرْ همین بیت حافظ نیز در شمار شواهد آمده است.

و اما برخی معتقدند که حافظ این مضمون را تحت تأثیر خیام (یا به هر حال صاحب این بیت) گفته است:

می خوردن من حق ز ازل می‌دانست　　　گر مَی نخورم، علم خدا جهل بود

که به گمان من شعرِ بابنیادی هم نمی‌نماید. در این باره گفتنی است که اولاً فقط حافظ نیست که چنین مضمونی گفته (چنان که یک نمونهٔ پیش از او را از خواجو دیدیم، و نمونه‌های قدیمتر هم در ضمن بحث رندی در دفتر حاضر آمده) و ثانیاً، به فرض هم که اخذ و تأثّری در میان باشد، صرفاً از صورت ظاهر مضمون است، زیرا از نظر محتوی یا اندیشه از زمین تا آسمان تفاوت بین بیت خیام‌وار (حکمی) و سخن حافظ (عرفانی) هست. (نیز در این باره بنگرید به بحث استاد زرین‌کوب، از کوچهٔ رندان ۱۳۹.)

از نظرگاه عارفانه، رندی و عشق، هردو، امر مقدّر و ازلی است. رندی یک جنبهٔ آسمانی و الهی دارد (که حافظ بدان ناظر است) و یک جنبهٔ زمینی یا اجتماعی و رفتاری (که در بحث مفصل این نگارنده دربارهٔ رندی، این هردو جنبه توضیح شده است؛ نک. ج ۱، ۳۱۵ به بعد.)

۲. صِدق: (به کسر) راستی، ضدّ کِذب، و سختی و درشتی؛ گفته می‌شود: هُوَ رَجُلُ صِدقٍ، یعنی او مرد صاحب درشتی و سختی است. (منتهی‌الارب) صِدق (مصدر) راست گفتن (اسم مصدر) راستی، درستی، درستی نیت، اخلاص، خلوص (تصوّف) آن است که هرچه داری بنمایی و با خدا و خلق در سرّ و علانیه و زبانْ راست آیی. (معین) خواجه عبدالله انصاری: «صدق را سه درجه است: اول درجهٔ ظاهر، و باطن و غیب. اما آنچه ظاهر است سه چیز است: در دینْ صلابت و در خدمتْ سنّت و در معاملتْ حَسَنت. و آنچه باطن است سه چیز است: آنچه گویی کنی، و آنچه نمایی داری، و از آنچه که آواز دهی باشی. و آنچه غیب است سه چیز است: آنچه خواهی یابی، و آنچه نیوشی ببینی، و به نزدیک وی آنچه می‌شمری باشی.» (صدمیدان ۵۰-۵۱) محمد غزّالی: «صدق به اخلاص نزدیک است و درجهٔ وی بزرگ است [...] و خدای

تعالی در قرآن بر وی ثنا گفته است که: رجالٌ صَدَقوا ما عاهَدوا اللّهَ علیه» (احزاب ۲۳) آنگاه آن را در شش چیز می‌داند و در باب هریک توضیح می‌دهد، که به نحو خلاصه اینهاست: در زبان، در نیت، در عزم، در وفا بر عزم، این‌که هیچ عمل از خود فرانماید که باطن وی بر آن صفت نباشد، و این‌که در مقامات دینْ حقیقت آن از خویشتن طلب کند و به تأویل و ظواهر آن قناعت نکند. (کیمیا ۲، ۴۷۷ـ۴۸۱، به تلخیص) عبّادی با استناد به همان آیه: «جمله اعمال و احوال به صدق محتاج است، که در هر عمل که صدق نباشد مَجازی گردد و روی در فساد آرد.» (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۱۱۸) عزّالدین محمود پس از تعریف صدق می‌گوید: «آنچنان که نماید باشد، و لازم نبوَد که آنچنان که باشد نماید، چه ممکن است که حقیقت اخلاص بر کتمان بعضی از احوال باعث شود.» (مصباح‌الهدایة ۳۴۴)

در باب نظر به عیب کردن، شمس تبریزی: «خودْ مردم نیک را نظر بر عیب کَی باشد؟ شیخ بر مرداری گذر کرد، همه دستها بر بینی نهاده بودند و روی می‌گردانیدند و به شتاب می‌گذشتند. شیخ نه بینی گرفت، نه روی گردانید، نه گام تیز کرد. گفتند: چه می‌نگری؟ گفت: آن دندانهاش چه سپید است و خوب! و دیگر، آن مردار به زبان حال جوابی می‌گفت شما را.» (مقالات ۹۰) نظامی:

در همه چیزی هنر و عیب هست   عیب مبین تا هنر آری به دست
(مخزن ۱۲۵)

سعدی:

اَلا، ای هنرمند پاکیزه‌خوی   هنرمند نشنیده‌ام عیب‌جوی
(بوستان ۳۷)

۳. نفَس: ایهام: الف. دم یا لحظه؛ ب. عمل گرفتن هوا یا دم و بازدم؛ «نفس» و «بوی» به دلیل ارتباط و قرابت با یکدیگر بسیار با هم می‌آیند و اغلب مضامینی لطیف هم پدید می‌آورند؛ سعدی:

تامگر یک نفسم بوی تو آرد دم صبح   همه شب منتظر مرغ سحرخوان بودم
(غ ۳۷۹)

خود خواجه:

نفس نفس اگر از باد نشنوم بویت   زمان زمان چو گل از غم کنم گریبان چاک

آنگاه که این‌دو با واژه‌هایی چون «باد» و «گُل» به هم می‌آمیزند، ابیاتی بس دل‌انگیز در بالاترین انگاره‌های شعری در شیوهٔ نمادگرایی زاده می‌شود، چنان که در بیت اخیر

دیدیم. (نیز نک. ح ۸۷/۴.)

عبیر: آمیزه‌ای از خوشبویها که با زعفران آمیزند، و برخی زعفران به تنهایی گفته‌اند، و نیز گفته‌اند که عبیر عبارت از زعفران نزد اهل عهد جاهلیت است. ابن‌الاعرابی عبیر را زعفران گفته. (لسان‌العرب، که بیتهایی از شاعران جاهلیت به شاهد آن آورده است.) نوعی از خوشبوهای خشک که بر جامه پاشند. (آنندراج، غیاث) مرکب از مشک، گلاب، صندل، زعفران و غیره (معین) در مجموع به نظر می‌رسد دربارهٔ این مادّه و چگونگی آن توضیح زیادی در منابع لغت و دیگر منابع مربوط داده نشده است.

عبیر جَیب: =عنبرچه، عنبرینه و یا شَمامه، یعنی گلوله‌مانندی از عطریات، به‌ویژه از نوع مرکّب، که یا در دست می‌گرفته و می‌بوییده‌اند (=دستنبوی یا دستنبویه) و یا در قوطی یا پوششی از جَیب (=گریبان) می‌آویختند یا در جِیب کوچکی که در گریبان می‌ساختند می‌گذاردند، و ظاهراً تسمیهٔ «عبیر جَیب» از آن است، همچنان که استاد فقید، مجتبی مینوی، در حاشیهٔ نسخهٔ دیوان حافظ خود «عنبرچه» نوشته‌اند، و هروی آن را توضیح داده: یک شیء زینتی است از جنس طلا به شکل قوطی کوچک ظریفی که زنان با زنجیر به گردن می‌آویزند و هنوز در نواحی ما، گرگان، در خانواده‌های قدیمی موجود و معمول است. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۷۸۹؛ البته در معین و دهخدا در ذیل «عنبرچه» ضمن نقل این واژه و معنی آن از فرهنگها، درباره‌اش توضیح داده شده است.) در زمان کودکی این نگارنده نیز استفاده از عطریات به صورت عنبرچه هنوز صورت می‌گرفت، اما حالا از رواج افتاده. برای «عنبرچه» (=عنبرینه) هم بیت سعدی بس گویاست:

گیسوت عنبرینهٔ گردن تمام بود　　　معشوق خوبروی چه محتاج زیور است؟
(غ ۶۳)

و اما در بیت متن، عطر بهشتی در برابر میکدهٔ شاعر (منشاءِ سرمستی‌های او) تحقیر می‌شود، چرا؟ شاید در بدو نظر معلوم نشود که مراد شاعر از این عناصر شکلی در حقیقت همان محتوایی است که همواره در این گونه اشعار دیده‌ایم، یعنی رویاروی نهادن زهد در برابر عشق و کوچک شمردن آن در مقابل این. حور و بهشت و حور بهشت از نمادهای زهد است به دلیل این‌که وصول به آن غایت قُصوای زهد و زاهد است، اما این عطر آرزوانگیز برای زاهد، تنها آنگاه برخواهد خاست که حوری، خاک میکده را (که بوی خوش خویش را از بادهٔ مورد نظر شاعر گرفته است) شمامه یا

عنبرینهٔ گریبان خود کند، یا به تعبیر ساده‌تر، زهد با مستی درآمیزد و سرشت دگرگون کند، و این یکی از برترین بزرگداشتهای باده و سرمستی در شعر حافظ است. آنچه در اینجا بیشترین ارزش و اهمیت را دارد عناصر شکلیِ مذکور است، وگرنه از دیدگاه محتوایی، فرق فارقی میان این بیت با دیگر ابیات حاوی تضاد زهد و عشق و یا ضرورت آشتی دادن این‌دو (با تعابیری چون سجاده به مَی رنگین کردن، خرقه رهن باده کردن و...) وجود ندارد. جان کلام در بیت حاضر بهره‌گیری بهینه از بنمایهٔ شمّی است، حال آن‌که در تعابیر یاد شده بیشتر از بنمایهٔ بصری یا ذوقی استفاده شده است. سخن از کوچک‌شماری حور رفت؛ اساساً این در حکم قانون نانوشتهٔ این گونه شعر است که هر چیزی که در برابر می و میکده قرار گیرد، هرقدر هم که در نفس خود ارزشمند باشد، خرد و خوار و خفیف جلوه داده می‌شود و در حقیقتْ طرفِ از پیش بازنده خواهد بود، و دلیل آن هم جز این نیست که هرآنچه رنگ و بوی سرمستی عاشقانه دارد برترین ارزش به طور مطلق در شعر عرفانی و اساساً خود عرفان شمرده می‌شود. آری، بینش عارفانه، نگرش به حور و ملایک و ملکوت را هم دگرگون کرد.

۴. صَهبا(ء): صفت مؤنث، مذکر آن: اَصْهَب (منتهی‌الارب) = الف. سرخ و سفید (کم استعمال) ب. شراب انگوری، مَی (معین) اینجا به معنی اخیر؛ و اما اصل آن در لغت: صُهْبَة = رنگ معروف، و آن از رنگهای شتر است: سپیدی که به زردی زند، و تسمیهٔ شراب «صهباء» از آن است. (ابن‌دُرید، جمهرة) شراب انگوری، شراب مایل به سرخی؛ غیاث. می سرخ؛ دهار. سیکی؛ نفیسی (دهخدا)

صُهَیْب: بن سنان بن مالک (یا: خالد) از سوی رسول اکرمْ مکنّیٰ به «ابویحیی»؛ او را «رومی» نیز نامیده‌اند، چون خانواده‌اش ساکن روم بود، و پدر و عمّ او عامل کسری انوشیروان در ابله بودند، و صهیب در آنجا رشد یافت و آنگاه به مکه رفت. وی به هنگام بعثت رسول‌الله از نخستین اسلام‌آورندگان بود، و او و عمّار یاسر در یک روز اسلام آوردند. در جنگ بدر، احد و خندق حضور داشت و در همهٔ آنها دوشادوش پیامبر خدا بود. (عزّالدین ابی‌الحسن ابن‌الاثیر، اُسدالغابة، المجلد الثالث ۳۰ـ۳۱، به تلخیص) پیغمبر فرمود: نعم العبد صهیب، لَو لَم یَخَف الله لم یعصه، یعنی معصیت نورزیدنش به حکم عفّت ذاتی است، نه «خَوفاً مِنْ نارِهِ». صهیب از اسرای روم است. اسم اصلی او معلوم نیست. «صهیب» مصغّر «اَصْهَب» یعنی دارای موی بور. (قاسم غنی، یادداشتها ۲۱۵) «ابولهب را از خانه و ابوجهل را از کعبه می‌رانند، و صهیب را از روم و بِلال را از حبشه می‌خوانند.» (خواجه عبدالله انصاری، رسائل ۱۳۹)

صهبا ـ صهیب به قراری که توضیح شد جناس اشتقاق است، یعنی عنصری شکلی که حافظ به خوبی از آن برای بیان محتوی (به قراری که خواهم گفت) سود جسته است.

این بیت را، چه از نظر محتوی و چه از حیث شکل پرداخت می‌توان رندانه‌ترین و طنزآمیزترین بیت این غزل شمرد، به‌ویژه که به جای مثلاً زهد، «اسلام» (با توجه به حساسیتی که نسبت به این واژه در عرف مسلمانان وجود دارد) آمده است. در نظر افراد ناآشنا با زبان این گونه شعر، چه بسا ممکن است چنین بنماید که شاعر با اصل اسلام مشکل دارد. (در جای خود اشاره کرده‌ام که برخی از امروزیان بدشان نمی‌آید، بلکه دلشان غنج می‌زند، که چنین تفسیری از بیت بکنند، و شگفتا که چه چیزی را به چه کسی می‌بندند.) اما این بیت هم درست در طبقه‌بندیِ موضوعیِ ستیز زهد با عشق قرار می‌گیرد. در حقیقت جز ظاهر لفظ و شکل بیان، چیزی عوض نشده، زیرا غمزهٔ ساقی به عنوان یک جلوه از جمال مقاومت‌ناپذیر مطرح شده که رهزن اسلام یا ایمانِ صرفاً دینی یا زاهدانه و سوق دهندهٔ آن به سمت عشق عارفانه است. جذبه و کشش این نگاه غمزه‌آمیز ساقی برای عاشقی که آماج تیر چنین نگاهی است هیچ راهی بجز ترک زهد و رسوم ظاهر و تعلّقات اینجهانی باقی نمی‌گذارد. (توجه داشته باشیم که زهد، به دلیل غرور و تفاخر زاهد به طاعات و عبادات خویش و طلب جزا ـ یعنی بهشت ـ کردن او از نظر اهل عشق و عرفان، خود در شمار تعلقات و مطامع اینجهانی قرار می‌گیرد، هرچند دعوی زاهدان جز این باشد.) بنابراین، ساقی زیباروی و غمزهٔ فریبای او عاشق را از زهد یا جنبهٔ صرفاً عبادیِ اسلام بیرون می‌آورد و به عالم عشق و باده‌پرستی می‌کشاند. شاعر در اینجا می‌گوید: در چنین حالی و در برابر چنین غمزه‌ای، شاید فقط کسی مانند صهیب، صحابی معروف، قادر باشد که خود را از وسوسهٔ جمال و عشق و عشق به جمال بر کنار بدارد و همچنان بر زهد خود باقی بماند و شوقی به مَی و مستی از خود نشان ندهد. شاید این نکته هم مورد توجه شاعر بوده باشد که در روزگار صدر اسلام و عصر صحابه هنوز چیزی به نام عرفان و عشق (البته به صورت مذهب و راه و رسمی خاص) پدید نیامده بود و طریق زهد و پارسایی بر حیات و تفکرات بزرگان دین، از جمله صحابه مثل صهیب، غلبه داشت، و احتمالاً از همین روی است که حافظ نام «صهیب» را در مقابل «صهبا» قرار داده است. به هر حال، صحابهٔ پیامبر همواره از حیث خلوص دینی و عقیدتی و مواظبت بر طاعات شهره بوده‌اند.

و اما واژهٔ «اسلام»، چنان که در مباحث پیشین هم از آن سخن رفت، در سنت شعر عارفانه و قلندرانه بیانگر جنبهٔ صرفاً عبادیِ معتقدات است و آنچه به عنوان طاعات و فرایض در حالت معمول برای هر کس از عارف و غیر عارف مطرح است. این واژه معمولاً در برابر «کفر» یا «زندقه» یا «الحاد» می‌آید، که اینها جملگی دلالت بر آن جنبهٔ متفاوت دارد که بیرون از آن حدّ معمول یا «نُرم» یا همان امور عبادی است، یعنی چیزی که با عشق، شور، تب و تاب همراه است و در نهایت هم به تجربهٔ وصال و وحدت عارفانه راه می‌برد که از نظر زاهد یا آدم دین‌باور معمولاً به کفر یا زندقه تعبیر می‌شود، زیرا اینان اساساً معتقدند ادعای وصال با کسی که تجانس و سنخیتی با او وجود ندارد در حکم فرود آوردن او تا حدّ بشر خاکی و مادّی است. در حقیقتْ اهل عرفان نام این جنبه از امور و احوال خود را از اهل زهد و شرع اخذ کرده و از زبان آنان در حق خود و آن جنبهٔ غیر معمول یا خروجی و طغیانی خویش به کار برده‌اند، و از همین روی است که می‌گوییم «اسلام» فرق فارقی با «زهد» ندارد و کفر، زندقه و غیره هم فقط تعبیری متفاوت از عشق عارفانه و عوالم و معالم مختلف آن است، همچنان که عرفا در متون و اشعار عرفانی مثلاً همین واژهٔ «زندقه» یا مذهب «گبری» (تعبیری از آیین زردشتی) را اصطلاح کرده‌اند برای مرحله‌ای از عشق که عاشق هنوز به هستی خود اِشعار دارد و به وحدت کامل با معشوق نرسیده، و گبر و زندیق هم از نظر ایشان بر مذهب ثنویت یا دوگانگی است. همچنین پیشتر شواهدی از کاربرد «اسلام» در برابر «کفر» و غیره از شاعران عارفی چون سنایی داشته‌ایم. عطار می‌گوید دلش هر گونه نیکویی را که از اسلام یافته یکجا ارزانی مغان کرده است:

نیکوییهایی که از اسلام یافت   بر سر جمع مغان ایثار کرد

(دیوان ۱۹۹)

ابیاتی از این دست ریشه در همان نگرشها و نامگذاریهای یاد شده دارند و هیچ‌کدام هم ربطی به معانی و برداشتهای رایج و معمول از اسلام، کفر، الحاد و غیره ندارد. عرفا این گونه مصطلحات یا تعابیر مجازی و استعاری را برای بیان احوال و موقعیتهای مختلف خویش در عشق و بازگویی یافته‌ها یا به اصطلاح اذواق و مواجید خود وضع و ابداع کرده‌اند.

۵. رَیب: شک و تهمت، آنچه کسی را به گمان و کراهت اندازد، اسم فاعل آن: مُرِیب. (صحاح) حوادث زمانه و حاجت و شک و تهمت (منتهی‌الارب) ریب: الف. مصدر = دودل شدن، شک کردن؛ ب. اسم مصدر = دودلی، تردید؛ ج. اسم = شک،

شبهه (معین) به گمان آوردن، گمان (لسان‌التنزیل ۲۰۵)

۶. شبان: (موسی) اینجا کنایه از مرید و طالب، در برابر شعیب (صاحب گله و مخدوم موسی) که کنایه از پیر، رهنما و دلیل راه است.

وادی اَیمَن: وادی جانب راست کوه طور، مکان میقات موسی و حق (نک. ح ۲۷/۲.) خاقانی:

ضمیر من امیر آب حیوان　　زبان من شبان واد ایمَن

(دیوان ۳۱۹)

مراد: ایهام: الف. مقصود، خواست؛ ب. پیر و مرشد، در برابر «مرید»

شُعَیب: در حدیث قدسی آمده است که وقتی حضرت شعیب به خداوند گفت که از دوری تو نمی‌شکیبم مگر تو را بینم، خداوند فرمود: سَأُخْدِمُکَ کَلیمی موسَی ٱبنَ عِمرانٍ. (من همسخن خویش، موسی پسر عمران، را به خدمت تو درمی‌آورم.) دلیل این امر را باید در عشق و اخلاص شعیب جست، که دیدیم. نیز رسول‌الله فرمود: بَکیٰ شعیبٌ مِن حُبِّ اللّه ـ عزّ و جلّ ـ حتی عَمیٰ... (حرّ عاملی، کلیات حدیث قدسی ۴۹) در قرآن کریم چند بار از او سخن رفته، از جمله در سوره‌های اعراف، هود و غیره، و ساکن مَدْیَن ذکر شده است. ابوالفتوح رازی: «شعیب بن یویب فی قول قَتاده، و عطا گفت: هو شعیب بن یَوبة بن مَدیَن بن ابراهیم. محمد بن اسحاق گفت: هو شعیب بن میکیل بن یشجز بن مدین بن ابراهیم، و نام او به سریانی یثروب بود، و شعیب را خطیب‌الانبیاء خواندند از فصاحت و نیکوسخنی که او را بود، و بعضی اهل سیر گفتند: شعیب نابینا بود، از آنجا گفتند قوم او: و اِنّا لَنَریٰکَ فینا ضعیفاً، قیلَ: ضَریراً. (تفسیر ابوالفتوح ۸، ۲۹۳) مطابق تفسیر مذکور، موسی در مدین مردمانی را دید که بر سر آب، گوسفندان آب می‌دادند، و دو دختر شعیب که ایستاده بودند به علت ضعف تا مردمان بروند و بعد کار خود کنند. موسی به آن دو کمک کرد و گوسفندانشان را با دور کردن مردم از چاه آب داد. دختران حکایت به پدر بازگفتند. او یکی از دختران را فرستاد تا موسی را به مزدوری پدر بخواند. دختر پیام پدر را به موسی داد و او به راهنمایی دختر روان شد. در راه باد وزید و جامهٔ دختر برانداخت. موسی به او گفت: تو از پس بیا و من از پیش می‌روم تا تو را نبینم... وقتی دختر ماجرای جوانمردی او را به پدر گفت، او موسی را به خدمت گرفت. موسی پس از ده سال، آنگاه که تعهد خدمتش پایان یافت، به مصر و به سمت طور رفت.

یکی از دختران شعیب همان است که به نام صفورا به همسری موسی درآمد؛

به گفتهٔ ناصر خسرو:

دویست و پنجه و چارش ز عمر چون بگذشت   بشد شعیب و عیال کلیم شد دختر

(بیت نقل از دهخدا؛ در دیوان طبع مینوی ـ محقق نیست.)

نجم رازی سخنی دارد که بیت حافظ در همان معنی و احتمالاً متأثر از آن است: «موسی را ـ علیه الصّلوة ـ با کمال مرتبهٔ نبوّت و درجهٔ رسالت و اولوالعزمی در ابتدا ده سال ملازمت خدمت شعیب بمی‌بایست تا استحقاق شرف مکالمهٔ حق یابد.» (مرصاد ۲۲۶) مراد نجم همان است که در آغاز ذکر شد، یعنی لزوم پیر و رهنما در طریقت. (نک. ح ۱۶۶/۷، و: ج ۱، ۳۵۶ ـ ۳۶۰.)

۷. یاد وقت زمان شباب و شیب: به چه معنی است؟ پرسش این است: اگر شاعر اکنون پیر است یا دست کم جوان نیست، یاد زمان «شباب» امری طبیعی است، ولی «شَیب» (= پیری) چرا؟ پاسخ می تواند این باشد: در «شباب و شیب» حرف «و» واو مقارنه است و مقصود از آن این است که این‌دو با هم مقایسه شوند، یعنی یاد «شباب» در مقایسه با «شیب». واژهٔ «یاد» فقط شامل «شباب» یا جوانی می‌شود، زیرا ظاهراً «شیب» همین وضعی است که شاعر اکنون دارد و نیازی به یاد کردن ندارد. این حالت از نظر زبانی از آن روی پدید می‌آید که در ترکیبات معطوفی از این دست معمولاً در محدودهٔ بیتْ جا و مجال کافی برای روشن کردن هردو طرف معطوف وجود ندارد تا شاعر فرضاً بگوید: یاد شباب در مقایسه با شیب، و لذا به قصر یا حذف دست می‌زند. یک مثال گویا بیت معروف سعدی است:

عمر برف است و آفتاب تموز   اندکی ماند و خواجه غرّه هنوز

(گلستان ۵۲)

که «برف و آفتاب تموز» مثل «شباب و شیب» دارای واو مقارنه است و سعدی هم در اینجا به همان دلیل محدودیت ظرف بیت به حذف و قصر متوسل شده، بدین گونه که فقط یک طرف را ایضاح کرده یعنی «برف» را (عمر برف است و «اندکی ماند») و «آفتاب تموز» بدون توضیح مانده تا خواننده خودْ این‌دو را با هم قیاس کند و نتیجه بگیرد: برفی که مقابل آفتاب تموز قرار گرفته، درست مثل یاد کردن آن شباب گذشته در برابر این شیب کنونی.

وقت زمان شباب: کذا قزوینی، اما برخی در آن اختلاف و تردید کرده‌اند. دهخدا: وقت و زمان، که محیط طباطبایی آنِ را رد می‌کند و می‌گوید: وقت یعنی هنگام، و جزئی است از زمان، که کلی است. «مروری بر اصلاحات دهخدا بر دیوان حافظ»، کیهان

فرهنگی، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۴۸.) محمود هومن: چو یاد وقت شباب و زمان شیب کند (حافظ ۴۱۸)



بیتهای ۱ و ۲ به نظر می‌رسد مرتبط با هم و تکمیل کنندهٔ همدیگرند. «بی‌هنر» همان «فضول» است که از نوک بینی خود آنسوتر چیزی نمی‌بیند و جز در پوستین خلق افتادن کاری نمی‌شناسد. در برابر، «کمال صدق محبت» هم تعبیری است از همان «رندی و عشق».

این غزل هم از نظر محتوایی دارای همانندیی چشمگیر با غزل قبلی (دلا، بسوز که...) است و مثل آن به طور کلّی بر حول فروتنی، اخلاص، ارادت، عاشقانه بار عشق کشیدن و در این راه هر درد و رنجی را به جان خریدن، پرهیز از هرگونه گزافه گویی، و دعوی اصلاح دیگران با بربستن چشم بر کاستیها و زشتیهای خویش می‌گردد.

۱۸۴

۱ طایر دولت اگر باز گذاری بکند
یار بازآید و با وصل قراری بکند

۲ دیده را دستگهِ دُرّ و گهر گرچه نماند
بخورد خونی و تدبیر نثاری بکند

۳ دوش گفتم: بکند لعل لبش چارهٔ من؟
هاتف غیب ندا داد که: آری، بکند

۴ کس نیارد برِ او دم زدن از قصّهٔ ما
مگرش باد صبا گوش‌گذاری بکند

۵ داده‌ام بازِ نظر را به تذروی پرواز
بازخواند، مگرش نقش و شکاری بکند

۶ کو کریمی که ز بزم طربش غمزده‌ای
جرعه‌ای درکشد و دفع خُماری بکند؟

۷ شهر خالیست ز عشّاق، بُوَد کز طرفی
مردی از خویش برون آید و کاری بکند؟

۸ یا وفا، یا خبر وصل تو، یا مرگ رقیب
بازی چرخ، یکی زین همه باری بکند

۹ حافظا، گر نروی از درِ او، هم روزی
گذری بر سرت از گوشه کناری بکند

۱. باز: ایهام (دوباره، بار دیگر + پرندهٔ معروف، به قرینهٔ «طایر»)
قرار کردن: ایهام: الف. عهد کردن؛ آنندراج. قرار گذاردن؛ حافظ:

قراری کرده‌ام با می‌فروشان   که روز غم بجز ساغر نگیرم

به این معنی، این گونه می‌شود: یار به وصال با من تمکین کند یا کنار آید یا آن را بپذیرد. ب. آرام کردن، آرام گرفتن؛ بدین معنی یعنی یار بازگردد و آرام بگیرد. ج. نشستن؛ صائب:

در خاکساری آن‌که چو صائب تمام شد   بر صدر اگر قرار کند، آستانه است

(دیوان ۲، ۹۸۰)

۲. دستگه: یا دستگاه، اینجا توان، امکان، استطاعت، قدرت؛ بدین معنی در متون بسیار به کار رفته است، به‌ویژه در شاهنامه، همچون:

به نیک و به بد دادمان دستگاه　　　خداوند گردنده خورشید و ماه

(۲، ۱۱۰)

که در رزم، ما را چنین دستگاه　　　نبوده‌ست هرگز به ایران سپاه

(۴، ۸۲)

سعدی:

وانکه را دستگاه و قدرت نیست　　　شلغم پخته مرغ بریان است

(گلستان ۱۱۶)

دُرّ، سپید و تقریباً همرنگ اشک صافی است. گُهر هم اینجا به همان معنای دُر یا مروارید است، و نه به معنای مطلق جواهر (که شامل همهٔ گونه‌های آن مثل دُر، زر، لعل و غیره می‌شود). بدین سان «دُر» و «گهر» به صورت مترادف آمده‌اند، زیرا شاعر با بهره‌گیری از رنگ این‌دو قصد دارد آن را در برابر گونهٔ سرخ جواهر مثل لعل و یاقوت قرار دهد، و بگوید: چشم من دیگر توان نثار کردن و افشاندن اشک صافی چون مروارید را ندارد (کار آن از حدّ اشک معمولی گذشته است) اما چشمم خون می‌خورد (در حقیقت صاحب چشمْ خون جگر می‌خورد) تا بدین سان امکانی و راهی برای نثاری از نوع دیگر بیابد، یعنی افشاندن لعل و یاقوت و عقیق از اشک خونین. در برخی ابیات حافظ میان خون و لعل ارتباط ایجاد شده است، مثل:

جای آن است که خون موج زند در دل لعل　　　زین تغابن که خزف می‌شکند بازارش

یا میان خون و یاقوت:

تا بو که دست در کمر او توان زدن　　　در خون دل نشسته چو یاقوت احمریم

به هر حال، بیت مورد بحث، بیتی ظریف و فشرده است، و شاید هم دارای ایجاز مفرط.

۳. «آری بکند» به نظر می‌رسد پژواک صوت قسمت آخر قافیهٔ شعر به همراه ردیف است، و شاعر به یک شگرد ظریف صوتی پرداخته است: نخست می‌پرسد آیا «بکند لعل لبش چارهٔ من؟» و آنگاه قسمت پایانیِ قافیه را از زبان هاتف و به عنوان پاسخ مثبت او و اجابت آرزوی خویش با استفاده از ویژگی پیچش صدا تکرار می‌کند. این را هم توجه داریم که هاتف غیب هرگاه ندا می‌دهد، صدایش در آسمان (یا در گوش جان شنونده) می‌پیچد. نمونه‌ای مشابه این را از شاعری معاصر، زنده‌یاد

اخوان ثالث، می‌دهم، یکی بدین دلیل که نشان دهم این شگردِ مبتنی بر استفاده از صوت قافیه برای بیان محتوی (صدامعنایی در مورد قافیه) اختصاص به شعرای جدید ندارد و بزرگان شعر گذشته نیز آن را می‌شناخته و به کار می‌برده‌اند؛ و دیگر این‌که حدس می‌زنم اخوان از همین بیت حافظ الگو گرفته باشد، زیرا قافیهٔ شعر او مثل حافظ مختوم به «اری» است، و اگر حدسم صحت داشته باشد، این شاعر بزرگ عصر ما از بیت حافظ نظیر برداشت این کمترین را داشته و من شیوه و شگرد حافظ را به درستی دریافته‌ام؛ بنگریم:

«غم دل با تو گویم، غار!
بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟
صدا نالنده پاسخ داد:
«... آری نیست؟»
(«قصهٔ شهر سنگستان»، از این اوستا ۲۷)

۴. گوش‌گذار کردن: به گوش کسی انداختن، به سمع او رسانیدن، به او شنوانیدن (دهخدا) اما تعریف خود علامهٔ فقید دقیقتر و گویاتر است: شنوانیدن به آهستگی و نرمی و با عبارت کوتاه (یادداشت مؤلف) و همین است که مراد خواجه است و به‌ویژه «ی» نکره بیانگر همین معنی است. البته تنها شاهد آن همین بیت حافظ است. به هر حال فعل کم‌استعمالی است. هروی هم همین معنی را ظاهراً از دهخدا داده است: به گوش رسانیدن (شرح غزلهای حافظ ۲، ۷۸۵) اما من «سمع‌گذار کردن» را هم (که هیچ فرهنگی و از جمله دهخدا ضبط نکرده) به دست می‌دهم برای اطمینان بیشتر، از عماد فقیه، یعنی معاصر حافظ:

دلْ حلقه‌گوش هندوی زلف سیاه توست   وین نکته دوش سمع‌گذار تو کرده‌ایم
(دیوان ۲۱۵)

ضمناً برخی نسخ نسبتاً متأخر حافظ به جای «گوش‌گذار» دارند: سمع‌گذار. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۶۵۳.)

بیت حافظ از شمار ابیاتی است با این مضمون که چون شاعر راهی به درگاه و بارگاه دوست ندارد، از صبا می‌خواهد تا پیامگزار او باشد. (برای نمونه‌ها، نک. ح ۱۸۲/۷.)

۵. بازِ نظر را به تذروْ پرواز دادن: تعبیری بسیار گویاست: «بازِ نظر» تشبیه نظر شاعر است به باز شکاری، که پرنده‌ای بی‌اندازه تیزرو، تیزبین و چالاک است و شاعر

هم نظر خود را به تیزی وصف می‌کند (ضمن این‌که در جای خود تحلیلی کرده‌ام در این باره که او بسیار به پرندگانی از راستهٔ شکاریان چست و چالاک، چیره، تیزبین و در عین حال بلندطبع علاقه‌مند است، چنان که در بحث از روحیات او باید جایی درخور به این موضوع اختصاص داد.) پرواز دادن باز به چیزی، رها کردن باز به سوی آن به شیوهٔ بازداران برای شیرجه زدن به روی آن است، و پرندگان شکاری این کار را با صولت و صلابتی خاص انجام می‌دهند. حال این را با «نظر» و «بصر» شاعر تطبیق دهیم تا گویایی و رسایی تعبیر او روشنتر شود. تذرو هم استعاره از معشوقی زیبا و خوش‌رنگ و نگار و خوشخرام است.

بازخواند مگرش...: به گمان نگارنده ایهامهایی مرکّب و مضاعف در آن هست که بدون دقت در آنها شاید معنای مراد از این مصراع حاصل نشود. شاید شما با همهٔ معانیی که خواهم گفت یا برخی از آنها موافق نباشید، اما این نیز هست که در صورت ذکر همهٔ معانی موجود یا محتمل، گزینش از میان آنها آسانتر و درک معنی بیت جامعتر خواهد بود.

نخست اختلاف قرائت، که ممکن است ایهام ساختاری انگاشته شود: الف: بازخواند، مگرش نقش و... که می‌توان آن را چنین توجیه کرد که مثلاً آن «بازِ» نظر فاعل باشد و تذرو را به سوی خود بخواند تا شاید شکاری صورت دهد؛ ب. بازخواند مگرش نقش، و شکاری بکند؛ این هم به دو معنی: یکی این‌که بازْ نقش و نگار تذرو را بخواند (= تشخیص دهد) و او را شکار کند. دیگر در حالتی است که «نقش» به معنای مصطلح در قمار باشد، یعنی نقش او خوش بنشیند و بتواند در شکار تذرو کامیاب شود. (دربارهٔ این معنای «نقش»، نک. ح ۱۴۹/۷.) این همان معنایی است که خانلری از این لخت به دست داده: «خالهای مساعد و ورقهای برنده آوردن در قمار، حسن تصادف، بخت نیک» (دیوان ۲، ۱۲۳۵) بدین سان، علاوه بر آن تفاوت خوانش یا ایهام ساختاری (که غالباً نه صنعتی عمدی و با آگاهی قبلی بلکه به دلیل سیّالیّت زبان و ابهامات در نحو و جمله‌بندی پیش می‌آید، اگرچه داوری در مورد عمدی بودن یا نبودن آن دشوار است) ایهامی دیگر از نوع واژگانی در «نقش» با معانی مختلف آن از خط و خال و رنگ یا شکل معمولی گرفته تا چگونگی خال ورق یا رقم طاس (مجازاً بخت و اقبال) و معنایی دیگر در اصطلاح شکارچیان پدید می‌آید (که معنای آخر را توضیح می‌دهم). گفتنی است معنای خانلری، برخلاف نظر برخی افراد، به هیچ روی نادرست نیست، ولی تنها یکی از معانی «نقش» است. و اما آن

معنای «نقش» در شکار: سیروس شمیسا به نقل از محمود افشار (در: گفتار ادبی ۲، ۳۵) این معنی را ذکر می‌کند و آن را برای بیت درست می‌داند. توضیح این‌که مرحوم افشار در شعری که خود در اقتفای حافظ سروده «نقش» را به همین معنی آورده:

دل، که چون کبک دری سیر نمودی آزاد چه در آن نقش مگر دید که در دام افتاد؟

و آنگاه دربارهٔ آن چنین توضیح داده است: در ییلاقات یزد، بعضی از شکارچیان پرده‌ای داشتند منقّش به تصاویر پرندگان. در آن سوراخهایی تعبیه شده بود که از پشت آن کبکها را که غافلانه در حال چرا بودند می‌دیدند و از همان سوراخها آن را هدف قرار می‌دادند و شکار می‌کردند. شمیسا هم می‌گوید چنین معنایی برای «نقش» در فرهنگهای معروف دیده نشده و فرهنگنویسان آینده باید آن را در فرهنگهای خود وارد کنند و به این بیتهای خود حافظ استناد جویند: داده‌ام باز نظر... الخ؛ در زمان حافظ به جای انداختن تیر از پشت نقش، باز شکاری را به طرف شکار پرواز می‌دادند. نیز این بیت او:

نه هر کو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر افتد

تذرو طرفه من گیرم، که چالاک است شاهینم

(شمیسا، در نامه‌ای در: نشر دانش، س پنجم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۳، ص ۷۸.) به گمان نگارندهٔ این سطور (چنان که رفت) چنین نیست که معنای مذکور تنها معنای «نقش» در بیت مورد بحث، و حتی شاید معنای اهمّ و اصلی آن، باشد، زیرا دیدیم که بیت بسیار ایهامی است یا دست کم چنین استنباط می‌شود.

و اما چند سالی پیش از نامهٔ ایشان، پرتو علوی همین معنی را برای «نقش» و در توضیح همین بیت ذکر کرده بود، اگرچه به کوتاهی: «نقش: به معنای صفحه‌ای است که با آن پرندگان را به دام می‌اندازند. در فارسی این صفحه را "دفک" به فتح دال و فا می‌گویند، که بیشتر عبارت از صفحه‌ای است از رنگهای مختلف که با آن کبک را صید می‌کنند و دفک دادن و دفک زدن به معنای فریب دادن هنوز در فارس استعمال می‌شود.» (عقاید و افکار خواجه، تهران، اندیشه ۱۳۵۸، ص ۱۹۹) من نمی‌دانم آیا علوی کتاب محمود افشار را دیده و از آن در تعریف مذکور سود جسته است یا نه، اگرچه از تعریف ایشان چنین برمی‌آید که «نقش» و معنای آن را از نزدیک می‌شناخته، و از معادل آن در فرهنگها (دفک) و تداول آن در فارس خبر داشته‌اند.

باری، به نظر بنده، این معنای «نقش» نزدیک به «مضراب» است به معنای وسیلهٔ شکار، در:

هر مرغ فکر کز سر شاخ سخن بجَست بازش ز طرّهٔ تو به مضراب می‌زدم

که قضا را ایهام «باز» در آن نیز هست. (نک. ح ۳۱۳/۶.) همچنین اصطلاح دیگری، هم در فنون شکار، هست که آن نیز معنایی نزدیک به «نقش» و «مضراب» دارد، و آن «طرح» است به معنی نوعی دام. در بازنامهٔ نسوی آمده است که برای شکار گونه‌ای از باز که «بازِ گذاری» می‌خواندند (در برابر «باز آشیانی» = بازی که از خُردی در آشیان نگاه می‌داشتند) از طرح بهره می‌گرفتند: «آنچه بازِ گذاری باشد به دام گیرند و آن دامها را به هری طرح خوانند.» (۷۸) مصحح آن در حاشیه، در ذیل شمارهٔ ۱۰۴: در بازنامه، نسخهٔ خطی موزهٔ بریتانیا ورق ۱۴ نیز «طرح» و «طرحه» آمده: «خود را در طرحهٔ صیاد افتاده دید.» نسوی سپس انواع طرح را برمی‌شمارد، که یک نوع از آن به نظر می‌رسد از حیث ساختمان یا طرز کار نزدیک به نقش باشد، جز این‌که به جای آن پرده یا صفحه، از سوراخهایی که در دیوارهٔ کومهٔ شکار ایجاد می‌کردند سود می‌جستند: «صیاد، کومه را از پشت سوراخ کرده باشند [کذا ـ م] و صیاد همی نگرد و بادانکرای [کذا؛ ؟] پیش آن سوراخ بر کندره بسته باشد و زه در پای بسته. چون باز برخیزد بادانکرا به هوا برشود، زمزمه همی کند و اشکرگان به جانب او آیند. بادانکرا به کندرهٔ خویش بازگریزد. صیاد بدان دامها که گفتیم آنچه وقت را صواب‌تر بیند، بکَشد و باز را بگیرد.» (همان ۸۸) غرض من از نقل این مطالب، علاوه بر روشنتر شدن معنای «نقش» در این بیت و نظایر آن و ارائهٔ نمونه‌های مشابه آن است، به‌ویژه که در مورد این معنی نیز میان «نقش» و «طرح» قرابت و ارتباط است، و چه بسا ایهامهایی از این رهگذر در ابیات حافظ و دیگران وجود داشته باشد، خاصه وقتی این هردو واژه با هم آمده باشند. اما عجالتاً از یک ایهام دیگر در بیت خواجه نمی‌توان گذشت، و آن عبارت است از ایهامی از نوع تبادر در «باز، گذاری...» با «بازِ گذاری» (نوع یاد شده از باز) است، که ظاهراً تقسیم‌بندی به «باز گذاری» و «باز آشیانی» در آن روزگاران چیزی شناخته (به دلیل اهمیتی که این پرندهٔ شگفت‌انگیز داشته) بوده است. (من شأن و شکوه و اهمیت باز و پرندگان همانند آن را، به‌ویژه برای شخص حافظ، بیان داشته‌ام؛ نک. ح ۲۱۹/۹.)

سرانجام، در بیت متن به نظر می‌رسد «نقش و شکاری بکند» به دلیل عدم وجود جا و گنجایی، مشمول حذف و قصر شده باشد، و مراد این است که: شکاری به وسیلهٔ نقش بکند (البته در کنار دیگر معانی ایهامی در عناصر بیت). نمونه‌هایی را از پیامدهای این تنگنای لفظ پیشتر ذکر کرده‌ام. (نک. ح ۱۸۳/۷.)

۶. خُمار: حالت طلب می و کسالت ناشی از آن در فقدان یا غیاب آن (نک. ح

۲۶/۶.) دربارهٔ واژه‌نامه‌های تصوف و عطا و لقایشان در جای خود بحث کرده‌ام. (ج ۱، زیر عنوان «اصطلاحنامه‌های تصوف») آنچه اینجا می‌خواهم بگویم این‌که مؤلفان این واژه‌نامه‌ها گاه حتی سواد یا دقت یا ذوق خواندن اشعار ساده را هم ندارند، چنان که مثلاً یکی از آنها حتی توجه به این موضوع پیش پا افتاده هم نداشته که بنای غزل حاضر بر «ی» نکره است، و در بیت کنونی «خماری» (مصدری) خوانده و چنین افاضاتی درباره‌اش کرده است: «خماری: رجعت را گویند از مقام وصول و اطلاق به عالم بشریت و افتراق؛ بیت: کو کریمی که ز... الخ. (مرآت عشاق، مندرج در: برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۱۹۴)

۷. از خویش برون آمدن: برابرها یا همانندهای بسیار دارد، چون: از خود گذشتن، از خویش بریدن، از خود برآمدن و... که جملگی بر حول معنای بیرون آمدن از نفْس خویش و فروگذاردن مطلوبها و مصالح آن و فراموش کردن یکسرهٔ آن چیزهایی است که بر محور منفعت و صیانت فرد قرار دارند. این عبارت فعلی دارای معنایی است اندکی متفاوت با عبارت فعلیِ: از خود (یا: خویش) رفتن، از خود به در شدن و نظایر اینها، که معمولاً فحوای مست شدن یا غایب گشتن از خود دارد، مثل سخن سعدی: از در درآمدی و من از خود به در شدم... (غ ۳۷۴) یا بیت گویای صائب:

بوی گل و باد سحری بر سر راه‌اند　　　گر می‌روی از خود، به ازین قافله‌ای نیست
(دیوان ۲، ۱۰۷۱)

به گمان من آنچه مراد حافظ است، و کلاً سنخ نخست، تا حدودی حالت و صبغهٔ حماسی و دلیرانه دارد، درحالی‌که گونهٔ دوم بیشتر دارای بار عرفانی و عاشقانه است، اگرچه هردو سنخ از یک لحاظ با هم ملتقایی و مقوله‌ای واحد می‌یابند، و آن این‌که از خویش برآمدن و امثال آن نیز به نوبهٔ خود برکنار از آن حالت سرمستی و عشقی که در هرگونه برون آمدن از نفس تأثیر و حضور دارد نیست.

۸. باری: (بار = دفعه و مرتبه + «ی» وحدت) آن را در اینجا می‌توان ایهام گرفت: الف. دست کم؛ ب. به هر حال، به هر صورت (چون سه حالت یا سه شق در بیت ذکر شده.) ج. یک بار (در مقابل «این همه») دو معنای نخست در این بیت او هم هست:

تا در ره پیری به چه آیین روی، ای دل　　　باری، به غلط صرف شد ایّام شبابت

اما اصل لطف و طنز بیت در این است که ظاهراً سه شق مختلف را گفته درحالی‌که هیچ تفاوتی در آنها نیست، چون هرسه به سود شاعر ختم می‌شوند؛ این هم یکی از شگردهای اوست.

ضبط نیساری از مصراع دوم مطابق خانلری است. قزوینی: بود آیا که فلک زین دو سه کاری بکند (که باید سؤالی خوانده شود.) بیت در هردو حالت دارای مایه‌ای از طنز است، اگرچه این طنز در ضبط قزوینی آشکارتر می‌نماید؛ اما در هر حال حکم اقدم نسخ به سود ضبط خانلری است.

۹. بیت در ادامهٔ امیدواریی است که در بیت قبلی به خود داده است: اگر در مهر یار پایدار بمانی و درگاه او را رها نکنی، سرانجام روزی از جایی که نمی‌دانی، به لطف به سر وقت تو خواهد آمد؛ به گفتهٔ مولانا:

گفت پیغمبر که: چون کوبی دری　　　عاقبت ز آن در برون آید سری

(مثنوی ۳، ۲۷۳)

و یا چنان که خواجه خود می‌گوید: به ناامیدی ازین در مرو، بزن فالی... (۱۱۰/۷)



غزل را از نظر محتوایی می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: از بیت ۱ تا ۵ یکدست و به هم پیوسته سخن از عشق و امید شاعر به لطف و عاطفت معشوق است، و در این بخش حتی «باز»، که در بیت اول به صورت ایهامی دلالت به مرغ شکاری دارد، در بیت ۵ به همین معنی (البته معنای اصلی) است. در این بخش، محتوای غالب این است: اگر بخت روی خوش به شاعر نشان دهد معشوق هم روی به او خواهد نمود؛ ضمن این‌که در بیت ۱ قید «باز» ظاهراً گویای آن است که این تجربهٔ وصالْ پیشتر هم برای گوینده روی داده و اکنون او در انتظار تکرار آن است. ترتیب این پنج بیت هم منطقی می‌نماید، بدین سان که وقتی در آغازْ آرزوی بازگشت یار را می‌کند، باید فکری برای نثار جواهر در مقدم او بکند (که دیدیم مروارید اشک را ندارد، پس به ریختن لعل و یاقوت از اشک خونین می‌اندیشد.) سپس در ادامهٔ بیم و امید، مدد از هاتف می‌گیرد، که پاسخ او شاعر را از تردید بیرون می‌آورد. همین موتیف در چند بیت غزل ظاهر می‌شود. بنابراین، کلّ شعر رنگ امید و خوش‌بینی دارد. البته برای آن‌که خواننده تصور نکند که گوینده با معشوقی آسان‌یاب روبه‌روست، در بیت ۴ عزت، عظمت و جلالت او را یادآور می‌شود، و این‌که امید در اینجا نیز به پیام‌رسانی صبا به درگاه دلدار است. بیت ۵ هم همین محتوای امید و آرزو را در شکلی تازه مطرح می‌کند، مضمونی که در صحبت از معشوق در تمامی اشعارش منحصر به فرد است: نظر شاعر چون بازی جَلد است که باید جلوهٔ جمال جانان را چون تذروی

صید خود سازد. اما بخش دوم شعر دو بیت ۶ و ۷ را در بر می‌گیرد، که مضمون این‌دو دارای تنوع نسبت به ابیات قبلی است. در هردو هم با لحنی طنزآمیز از قحط رجال حرف می‌زند، یعنی فقدان مردی مردانه و اهل کرم که یاریگر غمزدگان بلاکش باشد. به قول خود او در جای دیگر «قحط جود» است. در بیت ۷ هم باز به دنبال عاشقی از نسل مستان شوریدهٔ سرانداز می‌گردد تا یاد عشقهای اساطیری را زنده کند (شاید هم بشود گفت شاعرْ خود امید یا باری ادّعای آن دارد که این پهلوانِ بیرون آمدن از خویشْ خود او باشد؛ مگر نه این‌که او باز نظر را به شکار تجلیات جمال معشوق گماشته؟ و مگر هم او نیست که «درِ او» (ب ۹) را رها نکرده است؟) بالاخره بخش سوم در حقیقت بازگشتی به سنخ مضامین پنج بیت نخست، یعنی کار و بار معشوق است. قطعاً توجه داریم که دو بیت قبلی هم، هرکدام به وجهی، بیرون از جرگهٔ عشق نیست، اما تنوّعی که در مضمون این‌دو پدید آمده از این جهت است که به شکلی غیر مستقیم سخن از عشق می‌گوید. در هر حال، دو بیت آخر از آن روی به پیگیری مضامین بخش نخست می‌پردازد که شعر به ذکر مستقیم یار ختم شود. این هردو نیز بر محور مداومت و مقاومت در راه معشوق قرار دارند، و این‌که شاعر به گفتهٔ خود «از هر کرانه تیر دعا» روانه کرده «باشد که در میانه یکی کارگر شود».

و اما آن شیوه و شگرد ویژه در بهره‌گیری از خاصیت صوتی قافیه، که شرح آن رفت، خود امری است مربوط به ساختار، منتهی ساختار قوافی و ردیف شعر.

مطلبی متفاوت، این‌که این شعر با آن‌که از اشعار درجهٔ یک و برجستهٔ او نیست، چنان که دیدیم گفتنیها در آن کم نیست، اگرچه من در اختصار کوشیدم. اما اکنون برای آن‌که نشان دهم کار و بار حافظ چگونه از سوی برخی شارحان (اتفاقاً اسم و رسم‌دار) آسان انگاشته شده، شرحی را از یکی از ایشان (البته بدون اسم و رسم) در مورد بیت ۳ نقل می‌کنم: «دیشب با خود گفتم که لب سرخ فامش درد مرا علاج خواهد کرد؛ فرشتهٔ عالم غیب ندا داد که آری خواهد کرد.» آری، خوانندهٔ گرامی، «فریاد حافظ این همه آخر به هرزه نیست».

۱۸۵

۱ کِلک مُشکین تو، روزی که ز ما یاد کند
بـــبرد اجـــر دوصـــد بـنده کـه آزاد کـند

۲ قاصد حضرت سلمیٰ، که سلامت بادش
چـه شـود گـر بـه سـلامی، دل مـا شـاد کـند؟

۳ امتحان کن، که بسی گنج مرادت بدهند
گــر خــرابـی چـو مـرا لطـف تـو آبـاد کـند

۴ یا رب، اندر دل آن خسروِ شیرین انداز
کــه بـه رحـمت، گـذری بـر سـر فـرهاد کـند

۵ حـالیا عشـوهٔ عشـق تـو ز بـنیادم بـرد
تـــا دگـــرباره حکـیمانه چـه بـنیاد کـند

۶ گوهر پاک تو از مِدحَت ما مستغنیست
فکـر مشّـاطه چـه بـا حسـن خـداداد کـند؟

۷ ره نبردیم به مقصود خود انـدر شـیراز
خــرّم آن روز کـه حـافظ ره بـغداد کـند

۱. کلک مشکین: سخن از نامه‌ای است که شاعر آرزوی دریـافت آن را از سـوی مخاطب دارد. ظاهر این شعر هم حالت نامه‌ای را دارد که شاعر به او نوشته و از وی درخواست ارسال مکتوب کرده است. صـفات بـوی هـمچون مشکـین، مشک‌فـام، مشکبار، عطرآمیز، عاطر، عبیرین یا عبیرآمیز و... در شعر فارسی به صورت مجاز در موارد فراوان برای موصوفهایی چون خط دست یا نوشته، همزمان با ایـهام بـه خـطّ صورت (شارب یا بناگوش) و گاه به تنهایی برای خطّ صورت، نفَس یـا دَم، و حـتی برای مجرّداتی چون خاطر، جان، روان و غیره به کار رفته است، و در شعر حافظ هم به همین سان؛ مثلاً برای خط دست و در عین حال با ایهام بـه خـط صـورت (۶۲/۱) مستقلاً برای خط صورت (۱۱۷/۴) دَم (= نـفَس ۴۷۳/۶) خـاطر عـاطر (۳۱۶/۱). در مورد خط دست و رخسار نیز اطلاق مجازی صورت گرفته و بوی خوش به نوشته و یا خط صورت یا خط سبز نسبت داده شده، اگرچه اطلاق مشکین به این دو خـط از

نظر رنگ سیاه و مشک‌گونه از مقولهٔ مجاز نیست، چه مرکّب از جهت رنگ شبیه به مشک است. (نیز نک. «خط مشکبار» در: ح ۶۲/۱.)

۲. سَلمیٰ: از عرایس شعر عرب، که در شعر پارسی هم تحت تأثیر سنت تازی به کار رفته است؛ ظهیر فاریابی:

سفر گزیدم و بشکست عهد قُربیٰ را　　　مگر به حِلّه ببینم جمال سلمیٰ را

(دیوان ۳۳)

مجازاً هر معشوق را گویند. (غیاث) حافظ «سلمی» را بارها در اشعارش آورده، چنان که در غزل ملمع خود به معنی مطلق معشوق:

بسا که گفته‌ام از شوق با دو دیدهٔ خویش　　　اَیا منازلَ سلمیٰ، فَاَیْنَ سلماکِ

۳. خراب: ایهام تضاد با «آباد»: الف. ویران، داغان؛ ب. مست لا یعقل (نک. ح ۲/۱.) از این مضمون که گنج در خرابه است سود جسته است.

۴. خود خواجه:

عماری‌دار لیلی را، که مهد ماه در حکم است

خدایا، در دل اندازش که بر مجنون گذار آرد

که حتی فعل «در دل انداختن» در هر دو مشترک است.

قزوینی در اینجا این بیت را علاوه دارد:

شاه را به بوَد از طاعت صدساله و زهد

قدر یکساعته عمری که درو داد کند

نیساری هم آن را اصیل انگاشته، حال آن‌که در بسیاری از نسخ نیست. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۶۴۲.) اما از نظر من به هیچ روی هماهنگ با روح و روال غزل نیست، مگر این‌که آن را بپیچانیم و مثلاً بگوییم شاعر لطفی را که از مخاطب چشم داشته به عدل پادشاه تعبیر کرده، که البته توجیهی بارد است. (پاسخ دقیقتر را تحلیل من از ساختار کلّ شعر خواهد داد؛ نک. سخن پایانی.)

۵. عشوه: فریب، مکر، افسون (نک. ح ۸۵/۴.)

حکیمانه: شاعر در اینجا با قرار دادن «حکمت» در برابر «عشق» و تضادی که در عرف و عرفان میان این دو هست طنزی بنیاد می‌کند: فریب یا فریبایی «عشق» تو بنیاد مرا برکنده و به این روزم افکنده؛ تا ببینم عشق این بارْ دیگر چه لطایف حیلی از نظر «حکمت» در آستین دارد. اِسناد حکمت به عشق به جای انسان اسنادی مجازی است، اگرچه اطلاق آن به خود عشق هم مشکلی ندارد، چه می‌توان گفت که عشق نیز

حکمت یا منطق خاص خود را دارد؛ یا: عشق به تو، آنگاه که پای عشوه و فریب در میان باشد، از تدابیر حکیمانهٔ خاص خود برخوردار است.

۶. ظاهراً متأثّر از سعدی است، که او هم در مدح ممدوح می‌گوید:

وصف تو را گر کنند، ور نکنند اهل فضل

حاجت مشّاطه نیست، روی دلارام را

(گلستان ۵۶)

تنها تفاوت در این است که در بیت سعدی ارتباط نحوی میان دو مصراع هست، درحالی‌که در آنِ حافظ ارتباط دستوری میان دو لخت برقرار نیست و لذا دارای ارسال‌المثل یا اسلوب معادله است.

۷. مقصودِ خود: می‌توان «مقصودْ خود» نیز خواند (که در این صورت «خود» قید تأکید خواهد بود.)

ره کردن: یا راه کردن = طی طریق کردن، راه پیمودن، راه بریدن، قطع راه کردن، سفر کردن (دهخدا، یادداشت مؤلف) اینها معانیی است که شخص علامهٔ فقید به دست داده، اما ظاهراً دیگر مؤلفان این فرهنگ نیز برابرهایی برای آن افزوده‌اند، مثل: راهِ جایی گرفتن؛ فخرالدین اسعد:

پس آنگه گفت با من کاین زمستان　　بباش اینجا، مکن راه خراسان

(ویس و رامین)

گفتنی است از هریک از این معانی می‌توان برای بیت حافظ سود جست، درحالی‌که معانیی که در مدخل «ره کردن» ذکر شده هیچ یک قابل استفاده در این بیت نیست. این در حالی است که «ره کردن» قاعدتاً مخفف «راه کردن» است و معانی و معادلهای این باید با آن نیز همخوانی داشته باشد. (نک. دهخدا، ذیل «ره کردن».)

* * *

غنی، با توجه به بیت آخر، احتمال داده شعر در هنگامی سروده شده باشد که سلطان احمد بن اویس ایلکانی حافظ را به بغداد دعوت کرده بود. (تاریخ عصر حافظ ۳۰۷) این در حالی است که هروی در توضیح بیت «شاه را به بود از...» (قزوینی ۱۹۰/۵) از سفّاکیهای سلطان مذکور سخن گفته و در حقیقتْ این بیت را نصیحت حافظ به او برای دست کشیدن از ظلم به خلق دانسته. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۷۹۳) آیا شما ـ خوانندهٔ عزیز ـ به شگفت درنیامده‌اید از تضاد قول غنی (دعوت احمد بن

اویس از حافظ به بغداد) و رأی هروی (سفّاکی و نصیحت)؟ آیا این همه ناسازگاری و پراگندگی در سخن این دو حافظ‌پژوه روانشاد برخاسته از چیزی بجز شتابزدگی و حدسیات خود را به منزلهٔ حقیقت فرانمودن است؟ و اما دستغیب شعر را از دورهٔ چهارم زندگی حافظ (درگیری او با شاه شجاع از ۷۶۷ به بعد) دانسته و به گواهی مقطع شعر، معتقد است در زمانی گفته شده که شاعر، بر اثر دسیسه‌های خانقاهداران و دگرگون شدن روش شاه شجاع، در اندیشهٔ مهاجرت از شیراز بوده است. (حافظ‌شناخت ۲، ۷۲۲ـ۷۲۳) این استنتاج، مشابه آنِ غنی است. عباس اقبال هم شعر را متعلق به زمان سلطنت احمد بن اویس مذکور دانسته، و به همین سان پرویز اهور، با استدلالی مشابه. (این دو به ترتیب در: تاریخ مغول ۴۶۴ و کلک خیال‌انگیز ۱، ۴۶۶، به نقل از دستغیب، همان‌جا) اما برای این نگارنده، مهمترین مطلب و مطلوبْ همانا تحلیل خود شعر و سنجش آن با اشعار مشابه است.

غزل از همان آغاز نشان می‌دهد شکل عریضه‌ای بین‌اخوانی دارد و در حکم نامه‌ای است به کسی به منظوری چون ابراز مودّت و تجدید عهد محبت و درخواست از او برای این‌که یادی از نویسنده بکند. (گفتم «شکلِ» عریضه، چون ممکن است اصلاً نامه‌ای در کار نبوده بلکه محتوایی همچون مکاتبات به شیوهٔ قدیم بهانه‌ای برای سرودن شعر قرار گرفته باشد.) شعر (مطابق ضبط خانلری) بر حول همین موضوعْ کاملاً یکدست است و بر روی هم هیچ یک از ابیات آن بیرون از این چهارچوب نیست. حافظ شعر نامه‌وار کم ندارد، اما در صورت سنجش آنها با همدیگر، می‌بینیم در برخی از آنها، با آن‌که ذکر نامه را در آغاز دارند، خود شعر به نظر نمی‌آید حالت مکتوب و مراسله داشته باشد، و یا در بعضی از آنها یکی دو و در نهایتْ چند بیت آغازین دارای حالت نامه‌نگاری است و بقیهٔ شعر اغراضی دیگر را دنبال می‌کند. از میان اشعار متعددی که بیش یا کم حالت نامه را به ذهن القا می‌کنند این نمونه‌ها را برای سنجش برمی‌گزینم:

الف. این پیک نامور که رسید از دیار دوست... (۶۲) مطلع شعر به وضوح دلالت بر نامه‌ای دارد که به شاعر رسیده، اما بقیهٔ شعر هیچ فرقی با اشعار غیرنامه‌ای ندارد بلکه ظاهراً ذکر نامه، و حتی مژده‌ای که شاعر از آن سخن می‌گوید، صرفاً بهانه‌ای است برای طرح امور و معانی عرفانی، مثل جلال، جمال، قدرت، اراده و غیره.

ب. چه لطف بود که ناگاه رشحهٔ قلمت... (۸۹) که از تراوش قلم و «خدمت» (= نامه) حرف می‌زند. این شعر، در میان تمامی این سنخ، از این جهت با غزل حاضر

کاملاً قابل مقایسه و نزدیک است که حالت و روال نامه‌ای در آن از آغاز تا پایان حفظ شده و چنان که در تحلیل پایانی از آن گفته‌ام تعبیرات و تعارفات معمول در نامه‌های اخوانی در سراسر شعر مشهود است، و در پایان هم تعبیر «عیسیِ صبا» (استعاره از پیام یا صورت مکتوب آن یعنی نامه) آمده، اگرچه مضامین ابیات غالباً از گونهٔ عاشقانه و گاه آمیخته با معانی و تعبیرات عرفانی است.

ج. حسب‌حالی ننوشتی و شد ایّامی چند... (۱۷۷) به نظر می‌رسد فقط در مطلع شعر حالت آغاز نامهٔ دوستانه دارد، زیرا در ادامه، مضامینْ درست مثل سایر غزلهاست و چیزی که نشان‌دهندهٔ حال و هوای خاصّ نامه‌نگاری باشد در آن دیده نمی‌شود، یعنی گذشته از بیت اول، ابیاتْ آمیزه‌ای از اندیشه‌های عارفانه و تعابیر عاشقانه و مضامینی حول زاهد، خرابات و غیره‌اند.

د. از سوز دل نوشتم نزدیک دوست نامه... (۴۱۶) که این غزل ملمّع نیز تنها در آغازْ نامه‌وار می‌نماید و بس.

بیاییم بر سر غزل حاضر. ملاحظه کردید که این شعر، از حیث محتوای خاص مکتوبات شاعرانه، فقط با غزل ۸۹ قابل مقایسه است، اما اگر این‌دو را قدری دقیقتر با هم بسنجیم می‌بینیم باز غزل حاضر در مجموع و به نسبت از نظر محتوای خاصّ نامه‌ای دارای خلوص بیشتری است. توضیح این‌که: اولاً به طور کلّی فاقد مضامین و تعابیر عرفانی است و نمی‌توان گفت که شکل نامه‌گونه‌اش بهانه‌ای برای بیان امور و احوال عارفانه شده. ثانیاً، اگرچه یکسره از بیان و لحن عاشقانه عاری نیست (و نامهٔ دوستانه یا دوستدارانه اساساً نمی‌تواند هم خالی از عنصر عشق و ابراز محبت باشد) اما حتی این عنصر نیز در مقام مقایسه کمتر از غزل مذکور است. خلاصهٔ کلام: غزل حاضر نسبتاً ساده‌تر و نامه‌ای‌تر به نظر می‌رسد.

در یک مرور اجمالی، دقیقاً و اقلاً چهار بیت اول شعر هیچ مضمونی بجز مطالب متناسب با نامه‌نگاری در حال و هوای مرسوم قدما (و حتی شاید عده‌ای در عصر ما) ندارد، بدین سان که در بیت ۱ مخاطب را ترغیب به یادکردی از گوینده و ارسال نامه می‌کند. در ابیات بعد هم به ترتیب از «قاصد حضرت سلمیٰ» (مخاطب) می‌خواهد سلامی از سوی او بیاورد (ضمناً همین عنوان می‌تواند گویای این باشد که مخاطب دارای جایگاهی کمابیش بالا، خواه از نظر رسمی و مملکتی و خواه به هر حال در نظر شاعر، بوده است، چنان که شاعر نه مستقیماً از خود او بلکه از قاصد آستانهٔ وی درخواست رساندن خبری از حال خود می‌کند.) آنگاه به او می‌گوید: امتحانی بکن و

بدان که اجر این ملاطفت محفوظ است. بیت ۴ هم روشن است: خدایا، یاد مرا به دل او بینداز. حال از سه بیت باقی مانده، بیتهای ۵ و ۶ حاوی ابرازِ عشق به طرف، همراه با گلایه‌ای طنزآمیز، است و بعد ذکر این‌که ذات شریف و عزیز او برتر از هر ستایشی است. به نظر می‌آید همین بیت، به‌ویژه وقتی به ذکر نام بغداد در پایان و آرزوی رفتن به آنجا می‌پیوندد، مرحوم غنی را بر آن داشته تا مخاطب حافظ را سلطان جلایری یا ایلکانی بداند. البته من (مطابق عادتم، یعنی پرهیز از طرح حدسیات خود به منزلهٔ مسلّمات) در این‌که آیا به واقع پای چنین سلطانی در میان بوده یا «بغداد» تنها به اقتضای قافیه آمده است اظهار نظر نمی‌کنم؛ گو این‌که حافظ در غزل مدحی: احمدُ الله علی معدلةِ السلطانِ... (۴۶۳) در ضمن مدح احمد بن اویس آرزوی رفتن به بغداد کرده، بدون این‌که نام این شهر در موضع قافیه باشد. در هر حال، بیت آخر غزل حاضر از نظر ساختاری، تنها بیتی است که می‌توان آن را خارج از حوزهٔ موضوعیِ یک نامه به زبان شعر دانست، اما چنانچه حدس کسانی که شعر را خطاب به سلطان بغدادنشین ایلکانی دانسته‌اند درست باشد آنگاه نمی‌توان این بیت را بیرون از موضوع چنین مکتوبی تلقی کرد، و لذا غزل از این لحاظ نیز کاملاً یکدست خواهد بود. بنابراین، غزل حاضر از نگاه این نگارنده در میان تمامی اشعار خواجه که بیش یا کم حالت نامه‌نگاری دارند می‌تواند نامه‌وارترین آنها یا از این نظر یکدست‌ترین آنها باشد.

اکنون و بر بنای همین تحلیل، زمینه برای تشخیص اصالت یا عدم اصالت بیتِ افزودهٔ قزوینی و برخی نسخ خطی فراهم گردیده است. آیا با توجه به یکچنین ساختار موضوعی یا معنایی (یعنی قطع نظر از این‌که شعر ارتباطی به دعوت احمد ایلکانی از حافظ برای سفر به بغداد داشته یا نداشته باشد) بیت مذکور وصله‌ای ناجور بر این شعر نخواهد بود؟ آیا می‌توان در خلال ابیاتی با مضامین یاد شده به یکباره بیتی حاوی توصیهٔ رعایت عدل به یک شاه (حالا هر که می‌خواهد باشد) گنجاند؟ باز این را جدا از حکم نسخ (یعنی این‌که بیت در چند نسخهٔ قدیمی وجود ندارد) می‌گویم. البته تنوّع موضوعی و مضمونی در غزل حافظ امری است شناخته و پذیرفته، اما آیا درج یکچنین مضمونی در این میان، مصداق بارز پرت و پلایی نیست؟

۱ آن کیست کز روی کرم، با من وفاداری کند؟
برجایِ بدکاری چو من، یک دم نکوکاری کند؟

۲ اوّل به بانگ نای و نی، آرد به دل پیغام وی
وانگه به یک پیمانه می، با من وفاداری کند؟

۳ دلبر، که جان فرسود ازو، کار دلم نگْشود ازو
نومید نتْوان بود ازو، باشد که دلداری کند

۴ گفتم: گره نگشوده‌ام زان طرّه تا من بوده‌ام
گفتا: منش فرموده‌ام تا با تو طَرّاری کند

۵ پشمینه‌پوش تنگ‌خو، از عشق نشنیده‌ست بو
از مستی‌اش رمزی بگو، تا ترک هشیاری کند

۶ چون من گدای بی‌نشان، مشکل بود یاری چُنان
سلطان کجا عیش نهان، با رند بازاری کند؟

۷ زان طُرّهٔ پرپیچ و خم، سهل است اگر بینم ستم
از بند و زنجیرش چه غم، هر کس که عیّاری کند؟

۸ شد لشکر غم بی‌عدد، از بخت می‌خواهم مدد
تا فخر دین عبدالصّمد، باشد که غمخواری کند

۹ با چشم پرنیرنگ او، حافظ، مکن آهنگ او
کان چشم مست شنگ او، بسیار مکّاری کند

۱. برجایِ: = درحقِ، دربارهٔ؛ وجه رایج: به جایِ؛ این نگارنده تا کنون در جایی ندیده که «برجایِ» به معنای «درحقّ» آمده باشد. دهخدا هم مدخلی اصلی یا فرعی به صورت «برجایِ» به این معنی ندارد. (نک. همین فرهنگ، مدخلهای «جا» و «برجای»، نیز ذیل «به جای» برای شواهد آن.) اما معین، با آن‌که مدخل «برجای» را دارد، شاهدی برای آن به دست نداده، و بعید هم نیست که آن را بر مبنای همین بیت حافظ ضبط کرده باشد؛ ضمن این‌که آن را لازم‌الاضافه دانسته است. احتمال می‌دهم که حافظ آن را تنها به ضرورت وزنْ بدل از «به‌جای» آورده باشد. او یک بار «به‌جای»

را به معنی «درحقِ» به کار برده است:... نیکی به‌جای یاران، فرصت شمار، یارا (۵/۳)

۲. نای: معانی مختلف دارد، ولی تنها دو معنای آن را مناسب این بیت می‌دانم: الف. نَی یا مِزمار؛ ب. سُرنا (نک. معین، دهخدا، رشیدی، سرمهٔ سلیمانی، برهان م و ح.) و اما معنای نَی سبب می‌شود تا با واژهٔ «نی» مترادف تام باشد، که حافظ، اگرچه مترادف تام را در مواردی نادر آورده، ولی به طور کلّی طبع او از آن تحاشی دارد. بنابراین، معنای سرنا در اینجا مناسب می‌نماید، سازی که در سور و سرور و عروسی هم نواخته می‌شد، مگر این‌که «نای و نی» به معنایی واحد و با هم مصطلح بوده باشد. البته «نای» به معنای گلو هم هست، و لذا شاید بتوان گفت که بانگ نای به معنای آواز است، اگرچه معنایی متکلفانه می‌نماید، و این بنده هم تا کنون چنین کاربردی را در هیچ‌کجا ندیده است.

وی: ظاهراً اشاره به معشوق شاعر است، به هر معنایی که انگاشته شود.

پیغام یار در عشق عادی، به طبع اگر دلخواه باشد، و در عشق عرفانی، هرچه باشد (اعم از قهر و لطف) مایهٔ مسرّت است و به گفتهٔ خود او: پیام دوست شنیدن، سعادت است و سلامت... (۴۶۰/۲) نای و نی و می هم تشدید کنندهٔ شادی. سه حس سمع، بصر و ذوق در این میان در کار و درگیرند تا پیام دلدار به تمامی دریافت شود.

بیت بهتر است سؤالی خوانده شود. علامت سؤال را از این روی گذارده‌ام که ادامهٔ لحن سؤالیِ بیت نخست است.

۳. دلداری کردن: ایهام: الف. دل را داشتن (= نگاه داشتن) ب. یار بودن و معشوقگی کردن، ج. دلداری یا تسلّی دادن، غمگساری کردن (با بهره‌گیری از دهخدا)

کار: قزوینی: کام؛ قدیمترین نسخ «کار» دارند؛ «کام» تنها دارای ایهام به معنای دهان است.

۴. طُرّه: طُرَّة: کرانه، ریزهٔ جامه (جمهرة) کرانهٔ هر چیزی و طرف آن و موی پیشانی، و موی صف کرده بر پیشانی (منتهی‌الارب) در بیت حاضر برای طرّه، گره و در بیت ۷ پرپیچ و خمی ذکر شده، که تفاوت آن را با موی صاف نشان می‌دهد و خود در حکم تعریف واژه است. پیشتر دربارهٔ تصاویری که در اشعار با طرّه ساخته شده و تفاوت آن با تصاویر مبتنی بر موی بلند و شفاف توضیح کافی داده‌ام. (نک. ح ۱/۲.)

طَرّاری: («ی» مصدری) در عربی مصدر «طَرّ» و «طُرور» به معنی بریدن و ربودن است، و «طرّار» صیغهٔ مبالغه یعنی بسیار رباینده یا بُرنده = کیسه‌بُر. (لسان‌العرب، منتهی‌الارب) همچنان‌که عراقی می‌گوید:

نه هیچ کیسه‌بُری همچو طرّه‌ات طرّار　　　　نه هیچ راهزنی همچو غمزه‌ات چالاک

(کلیات ۲۲۰)

طرّه ـ طرّار دارای جناس اشتقاق است، که همین همراه با تناسب آوایی این‌دو سبب شده تا فراوان در کنار همدیگر بیایند؛ خواجو:

چو چشم خفته بگشودی، ببردی خواب بیداران

چو تاب طرّه بنمودی، ببردی آب طرّاران

(دیوان ۳۱۵)

دل از چه روی سپردی به طرّه‌اش، خواجو؟

کسی چگونه دهد نقد خود به طرّاران؟

(همان ۷۴۶)

خود خواجه:

عافیت می‌طلبد خاطرم، ار بگذارند　　　　غمزهٔ شوخش و آن طرّهٔ طرّار دگر

طرّاری نیاز به هوشیاری، گربزی و تردستی دارد و طرّار نمی‌گذارد رازش فاش شود و پیوسته در تدبیر فریفتن طرف خویش است. طرّهٔ یار نیز درست به همین سان اجازه نمی‌دهد راز خودش یا صاحبش فاش شود و حریف با آسودگی به گشودن تارهای (رموز و اسرارِ) آن بپردازد. بنابراین، وقتی شاعر با گلایه می‌گوید هرگز نتوانسته گره از زلف یار باز کند پاسخ می‌شنود: ارادهٔ من چنین بوده و من به عمد به او گفته‌ام تا تو را در این کار ناکام بگذارد. از همین روست که حافظ می‌گوید: خیال زلف تو پختن نه کار خامان است... (۶۷/۴)

۵. پشمینه‌پوش: اینجا زاهد، اگرچه مشترک میان زاهد و صوفی است، ولی صوفی از عشق بو شنیده یا باری مدّعی عاشقی است. این زاهد است که معمولاً عبوس و ترشروی است، خواه به دلیل مشقّات ریاضت و خواه غرور طاعت. زرین‌کوب: پشمینه‌پوشی، که در قرن سوم شعار زُهّاد و صوفیه بود، در آغاز حال نزد بسیاری از مسلمانان مقبول شمرده نمی‌شد. بعضی آن را خودنمایی تلقی می‌کردند و از مقولهٔ ریاکاری می‌شمردند، چنان که ابن‌سیرین پشمینه‌پوشی را نوعی تقلید از پیروان عیسی می‌شمرد و می‌گفت: بهتر آن دانم که شیوهٔ پیغمبر خویش را پیش گیرم و جامهٔ پنبه‌ای بپوشم [...] نیز آورده‌اند که حسن بصری مالک دینار را دید که جامهٔ پشمین بر تن دارد. پرسید که: مگر ترا ازین پشم خوش آید؟ گفت: بلی. حسن گفت: پیش از تو بر تن گوسفندی بوده است. ابن‌سمّاک هم کسانی را که پشمینه‌پوشی گزیده بودند

انتقاد می‌کرد و می‌گفت: اگر باطن شما با این ظاهر موافق است مردم را از باطن خویش آگاه کرده باشید، و اگر نیست به هلاکت افتاده‌اید. (ارزش میراث صوفیه ۴۹)

سلمان بر آن است که یارْ هشیاران (غالباً زاهدان) را دوست نمی‌دارد، چرا که عاشق مست می‌طلبد:

در چشم تو زهّاد نیایند، که چشمت   مست است و غم مردم هشیار ندارد
(دیوان ۱۱۵)

تنگ‌خو: بدخو و کج‌خُلق؛ آنندراج. زودخشم، دشوارخوی (دهخدا)

رمز: مدلولهای مختلف دارد، از سخن کوتاه گرفته تا اشارت، راز و غیره.

۶. رند بازاری: احتمال می‌رود از خواجو گرفته باشد:

گفتمش: بینم ترا مست و مرا ساغر به دست؟   گفت: سلطان را حریف رند بازاری که دید؟
(دیوان ۴۲۴)

این بیت را قزوینی و دیگر چاپهای معتبر نیز دارند، اما سلیم نیساری بیت را اضافه بر متن می‌داند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۴۵) در غزل قبلی، عکس این را از ایشان دیدیم، و آن این‌که بیت «شاه را به بود از...» (قزوینی ۱۹۰/۵) را که خانلری الحاقی تلقی کرده و هیچ تناسبی با شعر ندارد اصیل شمرده‌اند. (نک. همان ۶۴۱، و قس. ح ۱۸۵/۴.)

۷. سهل: احتمالاً قصد ساختن ایهام تضاد در آن بوده است: الف. زمین هموار و نرم؛ ب. خوار، حقیر، بی‌اهمیت؛ معنای زمین هموار با «پرپیچ و خم» تضاد پیدا می‌کند. اتفاقاً نظیر آن را نیز دارد: قدّ خمیدهٔ ما سهلت نماید، اما... (۱۵۰/۳) که «سهل» در اینجا ایهام تضاد با «خمیده» دارد. گفتنی است ایهام از نوع تناسب بین «سهل» و بیابان و نظایر آن در اشعار بسیار است، هرچند حافظ این نوع از ایهام را در هیچ جا ندارد؛ سعدی:

گر در طلبت رنجی ما را برسد، شاید   چون عشق حرم باشد، سهل است بیابانها
(غ ۲۴)

عیّاری و زنجیر: عیّاران یا شبروان گاهی گرفتار زنجیر و زندان می‌شده‌اند، و از همین روست که خواجه می‌گوید:

خیال زلف تو پختن نه کار خامان است   که زیر سلسله رفتن، طریق عیّاریست

عیّار معمولاً از زنجیر و حبس و حتی مرگ پروایی ندارد، و این خصیصه، وقتی با چالاکی و سرعت عمل عیّار در کارهای خود همراه می‌شود سبب می‌گردد تا در عالم عرفان و شعر عرفانی، «عیّار» به نمادی از عاشق بی‌پروا و گرمرَو بدل شود. البته

معشوق هم به دلیل وجود برخی صفات عیاران از قبیل جَلدی، تردستی، گربزی، جنگجویی، سلاح‌ورزی، خونریزی و غیره «عیّار» خوانده می‌شود، چنان که حافظ نیز بارها معشوق را چنین خوانده است؛ نیز امیرحسن دهلوی:

رسم خونریز و کمند انداختن عیّار راست   تو به چشم و زلف خونریز و کمندانداز هم

(دیوان ۲۵۹)

(نیز نک. «عیار» در: ح ۲۷/۱.)

۸. لشکر غم: تعبیری رایج است برای مبالغه در میزان و شدت و نیز فراوانیِ انواع غم و اندوه؛ نظامی:

به عیاری برآر، ای دوست، دستی   برافگن لشکر غم را شکستی

(خسرو و شیرین ۳۵۹)

خود حافظ: اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد... (۳۶۷/۲)

عبدالصّمد: خانلری: این شخص شناخته نیست و ناگزیر یکی از بزرگان زمان بوده است. غزل ۱۹۳ [گفتم: کی‌ام دهان و لبت کامران کنند...] به نظر می‌آید که در تبریک جشن عروسی او باشد، و در این صورت کلمهٔ «صمد» با ایهام اشاره‌ای به اوست. (دیوان ۲، ۱۲۴۹) انجوی شیرازی معتقد است مراد بهاءالدین عبدالصمد بحرآبادی است. (دیوان حافظ مصحَّح ایشان، مقدّمه ۸۳) این شخص احتمالاً همان است که به نام بهاءالدین عبدالصمد بن عثمان بحرآبادی در شدّالازار آمده و از علمای بزرگ روزگار حافظ و دارای تألیفات فراوان بوده است. هروی هم می‌گوید در دیوان حافظ به کسی به نام فخرالدین عبدالصمد برنخورده، و این‌که عده‌ای با این توجیه که حافظ غالباً لقب اشخاص را تجزیه می‌کند (نصرت دین به جای نصرت‌الدین و عماد دین به جای عمادالدین) فکر کرده‌اند این هم فخرالدین عبدالصمد است و بعد به دنبال توجیه آن برآمده‌اند. می توان گفت شخصی به نام عبدالصمد را حافظ با لقب فخر دین ستوده است و این ممکن است همان بهاءالدین عبدالصمد بن عثمان بحرآبادی [پیشگفته ـ م] باشد. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، ص ۳۳.) در هر حال دربارهٔ عبدالصمد بیش از این چیزی دانسته نیست.

۹. شنگ: شاهد شوخ و ظریف و شیرین‌حرکات و خوب و نیک و زیبا باشد. و دزد و راهزن و عیار را نیز گویند. (برهان) شوخ و بی‌حیا و دزد و راهزن، سوزنی گوید:

ای خسرو سیادت بر ملکت شرف   ملک تو بی‌مخافت تاراج دزد و شنگ

(رشیدی)

بیت را در دیوان (چاپ شاه‌حسینی) نیافتم، اما هم او می‌گوید:

یکباره شوخ‌دیده و بی‌شرم گشته‌ایم　　پس نام کرده خود را قلّاش و شوخ و شنگ
(دیوان ۲۳۲)

تا سیم و زر به آتش و سنگ امتحان کنند　　مردان کاردیده، چه مصلح، چه رند و شنگ...
(همان ۲۳۷)

در زمان ما «شنگ» را معمولاً با «شوخ» می‌آورند و «شوخ و شنگ» می‌گویند.



غزل زبانی کاملاً عاشقانه دارد، به گونه‌ای که اگر فرضاً بیت ۵ (پشمینه‌پوش...) را، که از مضامین مشترک شعر عارفانه و قلندرانه است، کنار بگذاریم، کوچکترین نشانهٔ تمایزبخشی میان غزل عارفانه و غیر عارفانه در آن وجود ندارد. (اگرچه همین مضمون زاهدیّه هم به خودی خود نمی‌تواند نشانه‌ای قانع‌کننده برای شعر عرفانی به شمار آید.) همچنین بیت مذکور، همراه با بیت مدحیِ ۸، تنها بیتهای حاوی تنوع مضمونی در این شعر است.

شعر از نوع مسمّط مثلّث یا در اصطلاح چهارپاره (به معنای قدیم، و نه آنچه در شعر جدید گفته می‌شود) است، با التزام قوافی در هرسه پاره، که از خوش‌آهنگ‌ترین قوالب شعر پارسی است. به گمانم کمتر کسی است که این گونه شعر بحر رجز را بخواند و به یاد دو نمونهٔ جاودان آن نیفتد: یکی از امیر معزّی (ای ساربان، منزل مکن جز در دیار یار من...) و دیگر از سعدی (ای ساربان، آهسته رو، کارام جانم می‌رود...)

۱۸۷

۱ سرو چَمان من چرا میل چمن نمی‌کند؟
همدم گل نمی‌شود، یاد سمن نمی‌کند؟

۲ لَخْلَخه‌سای شد صبا، دامن پاکش از چه روی
خاک بنفشه‌زار را، مُشک ختن نمی‌کند؟

۳ دل به امید وصل تو، همدم جان نمی‌شود
جان به هوای کوی تو، خدمت تن نمی‌کند

۴ تا دل هرزه گرد من، رفت به چین زلف او
زان سفر دراز خود، عزم وطن نمی‌کند

۵ پیش کمان ابرویش، لابه همی کنم، ولی
گوش کشیده است، ازان گوش به من نمی‌کند

۶ با همه عَطف دامنت، آیدم از صبا عجب
کز گذر تو خاک را، مشک ختن نمی‌کند

۷ چون ز نسیم می‌شود زلف بنفشه پرشکن
وه که دلم چه یاد آن عهدشکن نمی‌کند

۸ ساقی سیم‌ساق من، گر همه دُرد می‌دهد
کیست که تن چو جام می، جمله دهن نمی‌کند

۹ کشتهٔ غمزهٔ تو شد حافظِ ناشنیده پند
تیغ سزاست هرکه را دردِ سخن نمی‌کند

۱. سرو چمان: = سرو خرامان (۳۱۵/۲ و غیره) سرو روان، با ایهام «روان» یعنی سروی که درون دل و جان عاشق است. (نک. ح ۷۵/۳.) همهٔ این تعابیر به طور کلی برای جدا کردن سرو قامت یار از سرو بوستانی است که پای‌بند و پای در گِل و بی‌حرکت است. در همهٔ این موارد هم سرو متحرک بر سرو گیاهی برتری یا تفضیل دارد.

به گمانم دیگر کسی نباشد که نداند شاعر با تکرار واج «چ» نه تنها واج‌آرایی

به قصد زیباسازیِ آوایی کرده بلکه شگردی برتر از آن را به کار برده، و آن «صدامعنایی» است، بدین سان که سرو، چمن، گل (=گل سرخ) و سمن، همگی در بیت حضور دارند و بلبل که در این مجموعه حضور ندارد از طریق تصویری سمعی یا شنیداری بر آن عناصر (همگی بصری یا دیداری) افزوده شده است. این از گویاترین و دل‌انگیزترین نمونه‌های صدامعنایی در شعر گذشته است.

۲. لَخلَخه: عربی اللخلخة: نوعی از عطریات (لسان‌العرب) مثل غالیه از عطریات صناعی و مرکّب است، جمع: لَخالِخ؛ و بر چند نوع است: سیاه، سفید (برای حمّام) و مِجمریّه (یعنی آنچه در مجمر یا آتشدان انداخته می‌شود). ترکیبات مهم آن: عود، مشک، کافور، سنبل و روغن بان (برای اطلاع از جزئیات و شیوهٔ ترکیب آن، نک. عرایس‌الجواهر ۳۲۵ـ۳۲۶.) گوی عنبری از عود قماری و لادن و مشک و کافور؛ خاقانی:

صیدگاه شاه، جانها را چراگاه است، از آنک

لخلخهٔ روحانیان بینی در او بَعرُالظّبا

(دیوان ۱۹ از تعلیقات مصحح)

(یعنی سرگین آهوان شکارگاه شاه در حکم لخلخه برای فرشتگان آسمان است.)

لخلخه‌سای شدن صبا: صبا با آوردن بوی خوش معشوق یا پیام عطرآگین او گویی لخلخه می‌ساید و بر همه‌چیز و همه‌جا فرومی‌ریزد. لخلخه‌سایی هم مثل غالیه‌سایی است، که آن نیز کار صباست. (مثل ۴۴۳/۱۴)

قزوینی بیت متن را ندارد. نیساری هم آن را اضافه بر متن دانسته. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۵۶) ظاهراً تشخیص هردو این بوده که این بیت بدلی از بیت ۶ است و هردو دارای مضمون مشابه و قافیهٔ یکسان‌اند و لذا یا این باید بیاید و یا آن. گمان می‌کنم تشخیص درستی باشد، زیرا این‌که این‌دو تقریباً تکرار یکدیگرند به سود شعر و ارزشهای آشکار هنریِ آن نیست.

همچنین قزوینی پس از این افزون دارد:

دی گله‌ای ز طرّه‌اش کردم، و از سر فسوس

گفت که: این سیاه کج گوش به من نمی‌کند

نیساری نیز آن را اضافه بر متن دانسته است.

فسوس: تمسخر و طنز (نک. ح ۲۲/۲.)

سیاه: با حالت آدم‌نمایی (تشخیص) موی معشوق به فرد سیاهپوست یا بندهٔ سیاه

مانندہ شدہ است. (نک. ح ۷۶/۹.) در اینجا ایهامی به هردو معنای مذکور هست.

کج: کنایه‌ای است از موی یا جعد پرشکن، با ایهامی به کجرفتار و کجتاب، که به فرد سیاه بازمی‌گردد. (چنان که خرّمشاهی در حافظ‌نامه ۲، ۷۰۰ ذکر کرده، واژهٔ «کج» به معنای یاد شده در فرهنگها ذکر نشده. معین و دهخدا آن را ضدّ راست و منحرف معنی کرده‌اند و دهخدا شواهدی برای همین معنی به دست داده است و بس.)

۳. جان انسانی، اگرچه عزیزترین گوهر آدمی است، لیکن به هر حال بیش یا کم از زندگی خاکی اثر پذیرفته است. بنابراین، آنگاه که دل بویی از جان جهان یافت دیگر نمی‌تواند به این جان خرسنده شود. به همین سان جانی هم که مژدهٔ «ارجعی» شنید دیگر به قالب خاکی تمکین نخواهد کرد.

سلمان ساوجی مضمون سنجش جان و تن را بارها بیان کرده و پیداست به آن علاقه داشته است؛ برای نمونه:

مسکین تنم به بویت خو کرده است با جان

ورنه به نسبت از تو دور است راه تا جان

(دیوان ۲۵۳)

و در آخر غزل بر همین فاصله میان جان و تن تأکید می‌کند:

در خلوت وصالت سلمان چگونه گنجد؟

سلمان تنیست، وانجا جای دل است یا جان

در غزلی دیگر:

خلوت جانان، که آنجا بار جان نازنین　　درنمی‌گنجد، کجا بر تابد آنجا بار تن؟

(همان ۲۵۴)

در غزل اخیر، جان انسانی را همچون پیرهن یوسف می‌داند و می‌گوید آن را به همین لحاظ دوست می‌دارد:

جان ندارد لذتی بی‌صحبت جانان، ولی　　دوست می‌دارم به بوی وصل یوسف پیرهن

قزوینی به ترتیب دارد: به امید روی او ـ کوی او؛ «او» با توجه به بیتهای قبل و بعد مناسبتر می‌نماید، اگرچه این گونه التفات از غایب و مخاطب به یکدیگر در غزل رایج بوده است.

۴. خواجو:

دلم از دست بشد، تا به سر او چه رسد　　وین جگرسوخته را از گذر او چه رسد...

شد به چین سر زلف تو، وین عین خطاست　　تا منِ دلشده را از سفر او چه رسد

(دیوان ۶۵۹)

(که ایهام «خطا» با «چین» را هم برافزوده است. در مورد همین ایهام، نک. ح ۸۲/۱.) هم او:

میان جان من و چین جعد مشکینت — تعلّقیست حقیقی به حکم حبّ وطن

(همان ۷۴۹)

ناصر بخارایی:

یک روز دلم رفت به چین سر زلفش — عمری شد و آن خستهٔ درویش نیامد

(دیوان ۲۶۰)

۵. گوش: =گوشه یا زاغ کمان، یعنی هریک از دو سر کمان، محل نصب زه. (نک. دهخدا، ذیل «کمان» که تصویری از کمان در قدیم و قسمتهای مختلف آن، و از جمله گوش، آورده است.) فردوسی:

کمان را بمالید رستم بـه چـنگ — به شست اندر آورد تیر خـدنگ

چو سوفارش آمد به پهنای گوش — ز شاخ گوزنان بـرآمـد خـروش

(شاهنامه ۴، ۱۹۶)

سعدی، از زبان دارا به نگهبان گلهٔ اسبان، آنگاه که کمان کشیده بـود تـا نگـهبان را بزنند:

تـرا یـاوری کـرد فـرّخ سـروش — وگرنه زه آورده بـودم بـه گـوش

(بوستان ۵۳)

به نظر می‌رسد هردو دارای ایهام‌اند: در بیت فردوسی، یک مـعنی ایـن است کـه سوفار (انتهای تیر، که آن را در چلّه می‌گذارند تا رها کنند) باگوش کمان بر اثر کشیده و خم شدنِ کمان هم‌عرض یکدیگر شدند، یعنی کمان تا آخرین حدّ ممکن خم شد؛ دیگر این‌که انتهای تیر تا گوش تیرانداز کشیده شد. در بیت سعدی نیز معنای اخیر، همراه با معنای نصب زه در گوشهٔ کمان برای شروع کار تیراندازی، ایجاد ایهام می‌کند. غرض از این توضیح این‌که عادت ایهام‌سازی با «گوش»، با این پـیشینهٔ دراز، سـبب شده تا حافظ هم با آن ایهام بسازد. در بیت متن، ایهام بدین گـونه است: الف. کـمان ابروی یار چنان کشیده است که تا گوش او امتداد دارد، و این معنی در صورتی است که بگوییم «به گوش کشیده» بوده ولی حرف اضافهٔ «بـه»، هـمچون مـوارد فـراوان، حذف شده است. ب. گوش یا گوشهٔ کمان (ابرو) را مثل حالت تـیرانـدازی کشـیده است. به نظیر این ایهام از نظامی بنگریم، از زبان مجنون به لیلی:

بر هم شکنم شکنج گیسوت — تا گوش کشم کمان ابروت

(لیلی و مجنون ۲۱۷)

خواجه ایهام دیگری را هم با «گوش» ساخته است:

دل ز ناوک چشمت گوش داشتم، لیکن
ابروی کماندارت می‌برد به پیشانی

(نک. ح ۴۶۴/۱۰.) او با «گوشه» هم ایهام ساخته است:

ز چشمت جان نشاید برد، کز هرسو که می‌بینم
کمین از گوشه‌ای کرده‌ست و تیر اندر کمان دارد

(نک. ح ۱۱۶/۴.)

و اما معنای بیت متن، همراه با عناصر بیت، با این توضیحات به گمانم روشن شده باشد. به هر حال صورت ساده‌اش این است: من در برابر کمان ابروی یار و از بیم تیر نگاهی که می‌خواهد به سویم رها کند به عجز و لابه درخواست رحم و لطف می‌کنم، اما او بدون توجه به آن، گوشهٔ کمان را تا به آخر کشیده و عن‌قریب است که آن را رها کند. در این‌که در شعر عارفانه، قتل به دست معشوقْ خود حیات و فوز و فلاح است تردیدی نیست، اما ظاهراً چنین چیزی در خود بیت لحاظ نشده، و اگر هم مقدّر گرفته شده باشد، من خبر ندارم. وانگهی، مگر باید همیشه و در هرجا شعر یا اجزای آن را بر وفق عرفان تفسیر کرد؟ (نیز بنگرید به سخن پایانی.)

۶. عَطف: (در عربی: مصدر) = برگرداندنْ سر شتر را به سوی خود (منتهی‌الارب) میل کردن، برگردانیدن، بگردانیدن (دهخدا، با گزینش) عَطف دامن: فرود دامن، فراویز جامه؛ آنندراج. سجاف دامن؛ ناظم‌الاطباء؛ سوزنی:

حجاب نبوَد تیغ ترا به خصم تو در　　ز گوی مِغفر تا عطف دامن جوشن
(دیوان ۳۰۱)

خاقانی:

جَیب من بر صُدرهٔ خارا عتابی شد ز اشک
کوه خارا زیر عطف دامن خارای من
(دیوان ۳۲۱)

ظهیر فاریابی:

کشش عطف دامن تو فشاند　　گرد تشویر بر سر کوثر
(دیوان ۱۰۰)

نظامی:

سر زلف در عطفْ دامن‌کشان　　ز چهره گل، از خنده شکّرفشان
(شرفنامه ۷۸)

(دهخدا، با افزودن بیت ظهیر و ارجاعات) عطف دامن، از نظر این نگارنده، ایهامی است: الف. سجاف یا فراویز جامه؛ ب. عطوفت، عاطفت، لطف؛ عطف دامن را در اشعار متعدد به معنی اخیر آورده‌اند، همچنان که در «عطف توجه» و «عطف عنان» (= همان بذل توجه) می‌آید. عطف دامن به این معنی هم به نظر می‌رسد چیزی چون دامن برگرداندن به طرف کسی، کنایه از مهر و لطف در حق او باشد. البته در ایهام مذکور به نظر می‌رسد معنای نخست صرفاً جنبهٔ زینتی داشته باشد و نقشی بیش از این ندارد.

بدین سان شاعر می‌گوید: تو (محبوب) لطف و مهربانی به همگان داری و من از همین روی در شگفتم چرا وقتی تو گذر می‌کنی صبا کوتاهی می‌کند و با رساندن بوی خوش تو به همه‌چیز، خاک را یکسره به مشک بدل نمی‌کند. (تعدادی از نسخ متأخر به جای «عطف» دارند: عطر، که البته بیت را ساده و یکسویه می‌کند)

۷. شاعر با دیدن «شکن»های زلف بنفشه به یاد معشوق «عهدشکن» و نقض عهدهای فراوان او می‌افتد.

۸. ساقی سیم‌ساق: بیش از معنی، یعنی ساق نقره‌گون ساقی، واج‌آرایی دلپذیر آن موجب رغبت بدان بوده، که صورت کاملتر آن این است:... دستم اندر ساعد ساقی سیمین‌ساق بود (۲۰۲/۸)

دُرد یا دَرد؟: خانلری بر روی «د» ضمّه گذارده، برخی مصححان دیگر نیز چنین کرده‌اند، چون سایه و عیوضی؛ اما برخی دیگر حرکتی نگذارده‌اند، مثل قزوینی، نائینی ـ نذیر احمد و... به گمان من احتیاط عالمانه و اعتقاد به آزادی خواننده در خوانش و عدم تحمیل یک وجه خاص بر او حکم به نگذاشتن حرکت در این مورد ویژه می‌کند. به راستی از کجا معلوم که شاعر نمی‌خواسته ایهامی از گونهٔ خوانش یا لفظ (مثل «دریاب و دریاب» ۱۵۸/۲ و یا «چو دریابند، دریابند» ۱۸۹/۵) پدید آورد؟ (البته خانلری در مورد اخیر هم بر روی واژهٔ دوم ضمه گذارده است.) به هر حال، این از موارد اختلاف رأی یا سلیقه و ذوق است، و ضرورتی ندارد چنین شود، حتی اگر در برخی نسخ خطی اعراب گذاشته شده باشد. به نظر بنده در مورد حاضر می‌توان به هردو وجه خواند و هردو را توجیه کرد، بدین سان: «دَرد» برای مقصود شاعر قویتر از «دُرد» است. مگر این همه در اشعار ندیده‌ایم که شاعر از دلدار می‌خواهد جام «دَرد»، زهر و نظایر اینها به او دهد تا بی‌درنگ و یکسره درکشد؟ آیا در این قیاس «دُرد» دادنِ معشوق به عاشق (به‌ویژه این‌که به رغم ناصافی، گیراتر هم هست) چیز مهمی یا بلای

واویلایی است؟ این بدیهی است که شراب صافی مرغوب‌تر است، لیکن اگر دُرد یا لای شراب چیز مطلقاً بدی بود که شاعر یا عارف این همه خود را دُردکش، لای‌خوار و غیره نمی‌خواند. آری، دُرد فقط در موارد قیاس شراب صافی و غیر صافی ممکن است فروتر انگاشته شود، آن هم نه در همهٔ موارد. قید شرط «گر» نشان می‌دهد آنچه پس از آن می‌آید به حسب ظاهر نباید چیز خوبی باشد، و آن مسلماً «دَرد» است، درحالی‌که «دُرد» گاهی آنچنان دلخواه است که مثلاً عطار می‌گوید دل او:

از پی یک قطره دُرد دَرد دوست　　　روی اندر گوشهٔ خمّار کرد

(دیوان ۱۹۹)

اگرچه این «دُرد» به همان «دَرد» ختم می‌شود. این‌که گفتم «به حسب ظاهر» برای همین است که دَرد دوست آنچنان دلپذیر است که هم عطار می‌گوید: دَرد بر من ریز و درمانم مکن... (همان ۱۳۱) در هر حال بهتر است حرکت نگذاریم، بنا را بر خوانش «دَرد» قرار دهیم و قایل به تبادر آن با «دُرد» شویم، به گمانم این شق سالمتر و جامعتر است.

در هر حال، مراد شاعر این است که: آن ساقی، اگر فقط و فقط جرعهٔ دَرد و اندوه و بلا به میخواران عاشق بدهد، جملگی آنان در طلب آن وجودشان بدل به یک دهان باز برای نوشیدن، درست مثل جام، می‌شود.

۹. غمزه: نک. ح ۱۴/۵ و: ح ۹۳/۶.

تیغ: غمزهٔ قتّال یار به طریق تشبیه مضمر به تیغ مانده شده، ضمن این‌که می‌توان آن را ایهام میان تیغ غمزه و مطلق تیغ دانست.

درد کردن: متأثر شدن؛ درد کردن سخن، کسی را = اثر کردن سخن در او: «خلیفه را سخت درد کرده بود از بوسه دادن من بر سر و کتف و دست و آهنگ پای‌بوس کردن.» تاریخ بیهقی ص ۱۷۴؛ خاقانی:

در درد فراق تو دل من　　　جان داد و نکرد هیچ دردش

(دهخدا، یادداشت مؤلف)

این معنی، همان درد کردن یا درد گرفتن و اثرگذاری درد بر جسم یا روح شخص است، ولی با تفاوت در نحوهٔ کاربرد از نظر دستوری، زیرا ما امروز مثلاً می‌گوییم: دردم گرفت، یا: دردش آمد، اما در قدیم می‌گفتند: مرا درد کرد، یا: او دردش کرد، و یا (نظیر آنچه حافظ گفته): او را... درد کرد، یا: او را دردِ... کرد. امروزه در محاوره مثلاً می‌گوییم: فلان چیز یا حرف به من (یا او) درده کرد، که بیانگر حساس بودن یا شدن

شخص به آن است، اگرچه شامل درد کردنِ معمولی نیز می‌شود، یعنی اثر کردن درد بر جسم یا روح. به این نمونه‌ها از کاربرد آن مطابق دستور قدیم بنگریم؛ مولانا: «جرّاح آن را [= دست شکسته را ـ م] راست می‌کند و بر جای اول می‌نشاند، او را آن خوش نمی‌آید و دردش می‌کند.» (فیه ما فیه ۱۵۷) سعدی:

دیوانهٔ کوی خوبرویان   دردش نکند جفای بوّاب
(غ ۲۶)

هم او، در یکی از خبیثات:

مغزت نمی‌برد سخن سرد بی‌اصول   دردت نمی‌کند سرِ زوبینِ چون جرس

❊ ❊ ❊

این غزل یکسره زبان تغزلی و غزلی دارد، زبانی مشترک میان هرگونه عشق، اعم از انسانی و عرفانی، بدون کوچکترین تمایزی مثلاً در مورد عرفان. به بیان دیگر، بی‌استثنا حتی یک بیت نیست که در آن از تعابیر خاص تصوف و عرفان استفاده شده باشد. توجه داشته باشیم که نمی‌گویم موضوع این شعر یا این عشقْ عرفانی نیست (یا هست) بلکه بر آنم که در هر حال زبان شعر، زبان مطلق عشق و عاشقی است. از همین روی این نگارنده نیز کوشیده است تا به توضیح شعر بر مبنای همین رُویه بسنده کند و از ارائهٔ تفسیر عرفانی دربارهٔ شعر و اجزای آن (چنان که عدّه‌ای مطابق عادت با پیچاندن و این سو و آن سو کردن ابیات ولو به ضرب و زور می‌کنند) اجتناب ورزد (جز در یک دو مورد، از جمله در توجیه صحت یا عدم صحت اعرابگذاری روی واژهٔ «درد» به ناگزیر از آنچه در عرف عرفان معمول است سخن رفت، که این گونه توضیحات هم تنها در جهت توجیه امور لفظی و مضمونی یا صرفاً معنای کلی ابیات بوده است، و نه لزوماً سمت و سوی عرفانی دادن به آنها.)

۱۸۸

۱ در نظربازی ما، بیخبران حیرانند
من چنینم که نمودم، دگر ایشان دانند

۲ عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند، ولی
عشق داند که درین دایره سرگردانند

۳ عهد ما با لب شیرین‌دهنان بست خدای
ما همه بنده و این قوم خداوندانند

۴ مفلسانیم و هوای می و مطرب داریم
آه اگر خرقهٔ پشمین به گرو نستانند

۵ لاف عشق و گله از یار؟ زِهی لاف دروغ
عشقبازانِ چنین، مستحق هجرانند

۶ جلوه‌گاه رخ او دیدهٔ من تنها نیست
ماه و خورشید هم این آینه می‌گردانند

۷ وصف خورشید به شب‌پرّهٔ اَعمیٰ نرسد
که درین آینه صاحب‌نظران حیرانند

۸ مگرم چشم سیاه تو بیاموزد کار
ورنه، مستوری و مستی، همه کس نتوانند

۹ گر شوند آگه از اندیشهٔ ما مغبچگان
بعد ازین خرقهٔ صوفی به گرو نستانند

۱۰ گر به نُزهتگهِ ارواح بَرَد بوی تو باد
عقل و جان گوهر هستی به نثار افشانند

۱۱ زاهد ار رندی حافظ نکند فهم، چه شد؟
دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند

۱. امیرخسرو:

غم زلف تو، که زنجیر جنون می‌خوانند   ای خوش آن طایفه کاین سلسله می‌جنبانند

(دیوان ۲۴۳)

(یکی از ابیات خسرو و قدری شبیه آنِ حافظ است؛ نک. ح ب ۴.)

نظربازی: از مهمترین اصول و ابواب نگرش عرفانی است، زیرا اساساً عرفان بر پایهٔ زیبابینی و زیبایی‌ستایی قرار دارد. نظربازی در تعریفی ساده و کوتاه یعنی مشاهدهٔ آثار حق و زیبایی آفرینش او در اشیای جهان عموماً و در زیبارخان و شاهدان خصوصاً. (نک. «نظرباز» در: ح ۳۱/۹، و نیز ج ۱، ۱۹۷ـ۲۰۴.) معمولاً اهل زهد و شرع نسبت به نظربازی و نظربازان از درِ انکار و تشنیع و تفسیق درمی‌آیند و آنان را متهم به پیروی از خواهش نفس در زیر پوشش زیبابینی می‌کنند. اما حافظ می‌گوید نظربازی و شاهدبازی ما آنان را که ناآگاه از این عوالم‌اند به حیرت و سرگشتگی کشانده و نمی‌دانند چگونه باید به موضوع بنگرند و در آن داوری کنند و چه بسا به قضاوتهای ضد و نقیض افتاده‌اند. اما شاعر در اینجا ظاهراً ضرورتی به دفاع از راه و رسم خود نمی‌بیند و به سادگی به این بسنده می‌کند که: این متاعم که همی بینی. دست کم ظاهر و باطنم یکی است (به خلاف اهل ریا و ظاهر). در نهایت، اختیار با معاندان است که هرگونه که می‌خواهند به موضوع بنگرند. حافظ اغلب همین شیوه را در این باب اتخاذ می‌کند، و حتی گاه بدان فخر هم می‌کند. اما در بیت زیر به نظر می‌رسد قصد دفاع از خود و اخلاص خویش را در این معاملت دارد:

دوستان، عیب نظربازی حافظ مکنید   که من او را ز محبّان شما می‌بینم

(نک. ح ۳۴۹/۷.)

۲. نقطه: مجازاً مرکز (نک. ح ۴۴۹/۴.)

پرگار و سرگردانی: حرکت شاخهٔ متحرک پرگار را بسیار به سرگردانی تعبیر کرده، و نقطه را مظهر ثبات و گاه نیز اسارت در میان فضا و محیطی بسته گرفته‌اند؛ سلمان:

هرکه بیرون نهد از دایرهٔ حکم تو پای   بس که سرگشته دود گِرد جهان چون پرگار

(دیوان ۵۳۳)

حافظ: در مورد اسارت نقطه:

آسوده بر کنار چو پرگار می‌شدم   دوران چو نقطه عاقبتم در میان گرفت

در بیت زیر، سعادت و کامیابی در درون دایره است، ولی شاعر راهی به درون ندارد:

چندان که بر کنار چو پرگار می‌روم   دَوران چو نقطه ره به میانم نمی‌دهد

نیز در همین معنی:

اگر نه دایرهٔ عشقْ راه بربستی   چو نقطه حافظ سرگشته در میان بودی

تلفیقی از سرگردانی پرگار و ثبات و پابرجایی نقطه:

دل چو پرگار به هرسو دَوَرانی می‌کرد — واندران دایره سرگشتهٔ پابرجا بود

پرگار مدلول متفاوتی نیز دارد، و آن تدبیر و نیرنگ است، چون:

گر مساعد شودم دایرهٔ چرخ کبود — هم به دست آورمش باز به پرگار دگر

عاقلانْ نقطهٔ پرگار وجود: دلیل آن، دانستهٔ خاص و عام است، یعنی شرف و موهبتی که انسان از رهگذر قوّهٔ عقل یافته و بر دیگر آفریدگان رجحان نهاده شده است. و اما سعد وراوینی در بیان همین معنی عباراتی دارد که شباهتی به مضمون خواجه دارد، خواه از باب تأثر و خواه توارد: «این عقل که منزل او حُجُب دِماغ نهند، و چون از قوای نفسانی طَوراً فَطَوراً پرورده شود و به بلوغ حال رسد، بر عقل کلّی از روی ادراک مُشرف گردد، و ماهیّت آن جزوی که ابتدای کل است و شریفتر از کل، دل است که نقطهٔ پرگار آفرینشْ اوست.» (مرزبان‌نامه ۱، ۱۹۰) اگرچه نهاد جملهٔ اخیر «دل» است، اما حافظ در حقیقت محتوای دل یعنی «عشق» را در لخت دوم آورده است.

عدّه‌ای از اهالی معرفت از دیرباز در کفایت و کارایی عقل و تدبّر بشری تردید کرده‌اند:

اجرام، که ساکنان این ایوانند — اسباب تردّد خردمندانند

هان تا سرِ رشتهٔ خِرد گم نکنی — کانها که مدبّرند، سرگردانند

(رباعیات خیام ۱۲۲)

(تردّد = تردید) اهل عرفان نیز از نظرگاه خاص خویش عقل انسانی را آماج شدیدترین طعنها قرار داده‌اند، چنان که معرکهٔ گرم ستیز عقل و عشقْ مطاوی ابیات شعرا را فراگرفته است. (در این باره، نک. ح ۱۰/۵.) نجم رازی عارف نیز به همان نتیجه می‌رسد که خیام حکیم لاادری: «بدان که در شبهات این سؤالات و مقالات، بسیاری خلق از فضلا و حکما و علمای متقدّم و متأخّر سرگردان بوده‌اند.» (رسالهٔ عشق و عقل ۳۷)

و اما در بیت متن، مراد از «عاقلان» با توجه به محتوای بیت (که خود از شمار مضامین ستیز عقل و عشق با یکدیگر است) حکما و فلاسفه و به طور کلّی اهل حکمت نظری است، زیرا بدیهی است که همهٔ عاقلان به معنای عام کلمه در موضوعاتی از این دست ورود نمی‌کنند. اما همین حکما نیز که به مدد تعقّل و تدبّر خویش چشم و چراغ عالم‌اند (یا باری دعوی آن دارند) در حل رازهای آفرینش فرومانده و به ناتوانی خود خستو گردیده‌اند. لطف بیان در این است که شاعر «عشق»

را چون یک فرد انسانی به شهادت و حکمیّت در این دعوا فرا می‌خواند و او نیز حکم بر همان سرگشتگی اهل حکمت و به طور کلّی تفکر عقلائی در باب مسایل رازناک جهان هستی می‌کند.

۳. لب شیرین‌دهنان: عنصری است از جمال و شاعر در حقیقت با ذکر این جزء، ارادهٔ کل می‌کند، یعنی تمامت عوالم جمال، که خود باعث بر عشق یا مقدّمهٔ آن است. بنابراین و با ذکر این‌که خدا خود عهد و عقد ما انسانها را با لب روحپرور زیبارخان بسته است، به ازلی و مجبول و محتوم بودن میل بشر به زیبایی اشاره می‌کند. کدام دلیل از نظرگاه باورمندان به عرفان بر وجود روح جمال‌دوستی در آدمی از این نیرومندتر که «کلُّ جمیلٍ مِن جمالِ الله»؟ اگر حضرت حقْ جمال مطلق است، شاهکار آفرینش او چگونه ممکن است نشان از آفریننده نداشته باشد؟ آری، در آفرینش آدمی: «در هر آینه که در نهاد آدم بر کار می‌نهادند، در آن آینهٔ جمال‌نمای، دیدهٔ جمال‌بین می‌نهادند تا چون او در آینه به هزار و یک دریچه خود را بیند، آدم به هزار و یک دیده او را بیند.» (مرصاد ۷۳)

۴. امیرخسرو (در غزل پیشگفته):

زاهد امروز سر توبه شکستن دارد　　　می‌فروشان اگر این دلق کهن بستانند

(دربارهٔ خرقه گرو یا رهن باده کردن، نک. ح ۷۹/۶.)

۵. اصل عشق، اقتضای تسلیم به حکم معشوق و تذلّل در برابر او می‌کند. آنان که از این قاعده عدول می‌کنند و زبان به شکوه در برابر یار می‌گشایند (خواه شکوه از قهر یا عدم التفات او به خویش، خواه از مشقّات عشق، و خواه هر چیز دیگر) ناقض این قاعده، و به طبع درخور اِعراض معشوق از خویش‌اند، و «هجران» تعبیری است از رویگردانی او از هر آن کس که در این عوالمْ بوالفضولی و زیاده گویی پیشه کند. البته حتی در عالم عارفانه‌ترین اشعار نیز عملاً گله از یار را فراوان می‌بینیم، اما شاعر ظاهراً چنین چیزی را لحاظ نکرده یا اساساً مهم نینگاشته است، شاید از آن روی که چنین مضامینی طبیعت هرگونه شعر عاشقانه یا شعر عارفانه‌ای است که خمیرمایهٔ آن را مضامین عاشقانه تشکیل می‌دهد. چگونه می‌توان مهمترین بنمایهٔ این گونه اشعار را که همان گلایه‌های عاشقانه یا طلب لطف بیشتر از معشوق در حق عاشق است از آن بازگرفت یا آن را به جِد حمل بر کفران نعمت عشق یا عدم اخلاص از سوی شاعر کرد؟ در هر حال، مراد حافظ از گله همان اعتراض یا زیاده‌خواهیِ بیرون از راه و رسم عشق است.

۶. در اشعار فراوان از آینهٔ آسمان یا چرخ، ـ صبح، ـ خاوری، ـ فلک، ـ گردان، ـ گردون، ـ ماه، ـ مهر و غیره سخن رفته است. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۱۰ـ۱۱)

آینه‌گردانی: =آیینه‌داری (نک. «آیینه‌دار» در: ح ۴/ ۳۰.) آینه‌گردانی خورشید و ماه: خاقانی، در وصف پیر خود:

ننموده رخ به آینه‌گردان مهر و ماه　　　نسپرده دل به بوقلمون‌باف صبح و شام

(دیوان ۳۰۰)

خود حافظ چند بار از آینه‌گردانی خورشید و ماه در مقابل چهرهٔ دلدار سخن گفته است، چون:

نظیر دوست ندیدم، اگرچه از مه و مهر　　　نهادم آینه‌ها را مقابل رخ دوست

ولیکن کی نمایی رخ به رندان　　　تو کز خورشید و مه آینه داری؟

این آینه: گذشته از تصویر ماه و خورشید به صورت آینه‌گردان، به صورت ایهام به «دیدهٔ من» برمی‌گردد. آینه در اشعار بسیار به معنای چشم یا استعاره از آن آمده است، چنان که می‌گوید:

برین دو دیدهٔ گریان من هزار افسوس　　　که با دو آینه رویش عیان نمی‌بینم

(نک. ح ۸/ ۳۵۰.)

شاعر می‌گوید: نه تنها دو چشم من بازتابندهٔ حسن و جمال یار است بلکه ماه و خورشید نیز در حکم آیینه‌دار و آینه‌گردان جمال اویند. بدین سان در «ماه و خورشید» ذکر جزء و ارادهٔ کل شده یعنی کلّ عالم هستی و کاینات. البته ذکر این دو از جهت روشنی و نیز شباهتشان به آینهٔ مدوّر است. همچنین مطابق قرآن، جملهٔ نجوم (از جمله ماه و خور) مسخّر امر حق‌اند (اعراف ۵۴) لیکن در نظایر این بیت، جنبهٔ جمالشناختی مورد نظر است، و نه جنبهٔ دینی و اعتقادی. باری، همه‌چیز جهان از مُلک و ملکوت و شهادت و غیب، تسبیح‌گزار خداوند است. نیز عالم جبروت خداوندی عالم عشق و الفت است. «خلقانی که در عالم جبروت‌اند جمله بر خود عاشق‌اند. مرآتی می‌خواهند تا جمال خود را ببینند و صفات خود را مشاهده کنند. مفردات و مرکّبات عالمْ مرآت اصل جبروت‌اند.» (نسفی، الانسان‌الکامل ۱۷۲)

۷. خورشید: پیداست که استعاره‌ای از محبوب برترین است.

شب‌پرّه: = شب‌پرک، خُفّاش (معین، دهخدا) مرغ عیسی (برهان) واژهٔ عربی «خفّاش» از «خَفَش» است یعنی خُردی چشم و ضعف بصر از روی خلقت، و علّتی که

به شب بهتر بیند که به روز. (منتهی‌الارب) شبکور (معین) در متن پهلوی بندهشن دو بار از آن یاد شده. شهمردان بن ابی‌الخیر: «اگرچه پرنده است بچه نهد و شیر دهد و گویند موش بوده است [...] دندان دارد، گوشهایش پیداست و بی‌پر می‌پرد [...] و به روشنایی بیرون نیاید [...] و شعاع قوی و تاریکیِ تمام بنتواند دیدن.» (نزهت‌نامهٔ علائی ۱۲۲، به نقل از منیژهٔ عبدالهی، فرهنگنامهٔ جانوران ۱، ۳۵۸) شب‌پره در ادب پارسی نمادی است از موجودی حقیر و بی‌بصر و بی‌نظر به مفهوم عارفانهٔ آن، و در سطحی وسیع، شامل هر فرد کوردلی است که تاب نگریستن بر روشنی و پاکی را ندارد.

اَعمیٰ: افعل وصفی مذکر (مؤنث: عَمیاء) از مصدر «عَمْیٰ» = کور شدن؛ جمع آن: عُمْیٰ (منتهی‌الارب)

نرسد: = سزاوار یا روا نیست، درخور نیست؛ بیهقی، در خصوص مسعود رازی شاعر و نصیحت کردن شاعرانه‌اش به مسعود غزنوی: «این مسکین سخت نیکو نصیحتی کرد، هرچند فضول بود، و شعرا را با ملوکان این نرسد.» (تاریخ بیهقی ۷۹۰) سعدی:

جز صورتت در آینه، کس را نمی‌رسد — با صورت بدیع تو کردن برابری
(غ ۵۵۸)

(نیز نک. ح ۱۵۲/۱.)

محمد غزالی: «بدان که چیزی که شناختن او متعذّر شود از دو سبب بوَد: یکی این‌که پوشیده باشد و روشن نبوَد؛ دیگر آن‌که به غایت روشن بود و چشم طاقت آن ندارد. و بدین سبب است که خفّاش به روز فرانبیند و به شب بیند، نه از آن‌که چیزها به شب ظاهرتر است، و لکن به روز بس ظاهر است و چشم وی ضعیف است. پس دشواری معرفت حق تعالیٰ از روشنی است که بس ظاهر است و دلها طاقت دریافت آن نمی‌دارد.» (کیمیا ۲، ۵۹۵) نجم رازی:

گشتند مرا دشمن ازین مشتی دون — چون شب‌پرگان که دشمن خورشیدند
(اشعار شیخ نجم‌الدین رازی ۱۷)

سعدی:

شب‌پره گر وصل آفتاب نخواهد — رونق بازار آفتاب نکاهد
(گلستان ۱۳۸)

حسن دهلوی:

ما کجا، نور طلعت تو کجا — شب‌پره زافتاب بی‌خبر است
(دیوان ۳۷)

سرانجام، حافظ در باب ناتوانی بزرگان اهل نظر از درک و وصف محبوب آسمانی، چنین لحنی دارد: آنجا که عقاب پر بریزد...

انجوی و نیساری: وصف رخسارهٔ خورشید ز خفّاش مپرس... انجوی در مقدمهٔ خود بر دیوان مصحَّح خویش دلایل و شواهدی بر صحت وجه اخیر ارائه کرده است (۹۳) اما برای «شب‌پره» هم می‌توان شواهد بسیار (که اندکی هم ذکر شد) ارائه کرد، ولی در هر حال بهتر است به حکم اقدم نسخ (که ضبط خانلری با آنها مطابق است) گردن نهاد. چه موجبی برای چنان اصراری هست؟

وصف: قزوینی: وصل؛ اما «وصف» چه از نظر قدمت و چه معنای بیت برتر است، زیرا سخن در سرگردانی در درک و وصف است و «وصل» چندان موضوعیتی ندارد.

۸. مستوری و مستی: به ترتیب بدل از زهد و عشق است. (نک. ج ۱، ۲۰۴ـ۲۰۸، و نیز ح ۱۲/۶.) مستوری و مستی در حالت عادی با هم جمع نمی‌شود، اما چشم یار بیرون از این قاعده، و مجمعی است از اضداد و آمیزه‌های پارادوکسی، همچون لطف و قهر، صلح و جنگ، خواندن و راندن و...

۹. لخت نخست ایهام یا ابهام دارد: الف. این‌که حافظ خود را در شمار صوفیان گذارده باشد، چنان که گاهی خود را صوفی می‌خواند، خواه به قصد طعن و طنز در حق این طایفه و خواه غیر آن. بنا بر این شق، می‌گوید: اگر مغبچگان از اندیشه و انگیزهٔ ما (صوفیان) مطلع شوند، دیگر این خرقهٔ آلوده را چونان گروییِ باده نخواهند پذیرفت. ب. این‌که به عکس، خود را در موضع مخالف صوفی قرار داده باشد تا بگوید: اگر مغبچگان از تلقی واقعی ما نسبت به صوفی آگاه گردند، دیگر خرقهٔ ناپاک او را به رهن مَی نخواهند گرفت. اما چیزی از چگونگی این اندیشه نمی‌گوید تا خواننده خود حدس بزند، اگرچه پیداست این اندیشه به طور کلی منفی است. بنابراین، شاید بتوان گفت پای نظر سوءِ صوفی نسبت به مغبچه‌های زیباروی و هوس‌انگیز نیز در میان است، و یا این‌که این خرقه آلوده به ریا و تظاهر است، و مغان و بچگان آنان، مطابق پیشینهٔ مغانه‌سرایی، در عوالم باده‌فروشی و باده‌خواری خویش ساده و صادق و بی‌روی و ریااند و به طبع خرقهٔ ریایی را ارج و ارزشی نمی‌شناسند تا آن را به گرو بگیرند. (دربارهٔ مغبچه، نک. ح ۹/۳.)

۱۰. نُزهگته ارواح: نُزهت (عربی: نُزهة) = دوری از ناخوشی و پژمانی (منتهی‌الارب) خوشی، خرّمی (دهخدا) گشایش خاطر؛ بیت عاری از دشواریی نیست. بحثهایی هم درباره‌اش شده است، که به برخی اشاره خواهد شد، اما این نگارنده بر آن

است که «نزهتگه ارواح» همان گلشن احباب، گلشن روحانیان، گلشن یا چمن قدس، ملکوت، بام ملکوت، کنگرهٔ عرش و... است. آنگاه که باد یا نسیم صبا (پیامگزار همیشگی) بوی یار را به آن عالم الفت و مجمع ارواح طیّب و طاهر و لطیف می‌رساند، عقل و جان به مژده و شکرانهٔ این موهبت، گوهر وجودی خویش را در مقدم این بوی خوشِ وصل فرومی‌ریزند، یعنی در حقیقتْ هست و نیست خود یا نفس جزئی خود را حتی نثار بو یا خبری که از جان جهان به آنان می‌رسد می‌کنند، تا چه رسد به خود جانان. و اما می‌توان پرسید: آیا این عقل و جان از جایی دیگر (بجز همان عالم منزّه ارواح) چیزی نثار بوی دلدار می‌کنند؟ پاسخ این بنده این است: خیر، نزهتگاه روانها همان عالم ارواح و عقول یا ملکوت است، و این نثار از درون همان عالم صورت می‌گیرد. عالم ملکوت، چنان که در جای خود گفته شده، عالمی است فراتر از مُلک و فروتر از جبروت. بوی یار (حق) از همین عالم جبروت (که ملک طلق اوست) به مرحلهٔ مادون یعنی به ملکوت و عالم عقل و جان می‌رسد. پرسش دیگر می‌تواند این باشد: شاعر یا هر کسی چون او، که خود جزئی از عالم مُلک و مادّه است، چگونه می‌تواند دم از آن عوالم رحمانی زند؟ پاسخ را می‌توان در عرفان و سرشت این گونه بینش جستجو کرد که ملکوت و جبروت را نیز هم در همین جهان بازمی‌شناسد. دیدیم که هرسه مرتبهٔ ملک، ملکوت و جبروت از جهت آن حقیقت مطلقی که حاکم بر آنهاست یگانه‌اند و جدایی در آنها راه ندارد. (نک. ح ۱۷۹/۲.) «مفردات و مرکّبات عالم، مرآت اصل جبروت‌اند. مراتب این وجه جمله مملوّ از عشق‌اند، هر مرتبه‌ای که می‌آید، آن مرتبه مرآت مرتبهٔ ماقبل است و مرتبهٔ ماقبل بر خود عاشق است، و بر مرآت هم عاشق است، پس این وجود مملوّ از عشق است.» (الانسان‌الکامل ۱۷۲)

خرّمشاهی (که در حافظ‌نامه این بیت را معنی نکرده) در پاسخ به حسین معصومی همدانی، که از این بابت ایراد گرفته، بیت را چنین معنی کرده است: در زمانی که ارواح قبل از ابدان آفریده شده بودند، در عهد الست، به هریک از ارواح که بهره‌ای از بوی تو ـ از تجلی تو یا از ندای «الستُ بربکم» تو ـ رسید عزیزترین گوهرشان را که عقل و جان بود، به مژده، به باد، یا به تو بخشیدند، یعنی از خود بیخود یا از خود فانی شدند. (مستدرک حافظ‌نامه ۱۳۶۲)

نصرالله پورجوادی به نقد معنای مذکور می‌پردازد، از جمله این‌که چرا خرّمشاهی فعل جمله (بَرَد) را به ماضی تأویل کرده تا آن را به لازَمان و عالم ذَر ببرد؟ عالم ذر، عالم روح است در قوس نزول، و در این عالم هنوز عقلی پدید نیامده، و عقل

به معنای متعارف در عرفان در عالم بشریت پدید می‌آید، نه در عالم ذر. اشتباه دیگر این‌که فاعل را در مصراع دوم به جای عقل و جان «ارواح» گرفته، درحالی‌که عقل و جان‌اند که گوهر هستی خود را نثار می‌کنند، نه این‌که عقل و جانْ گوهر هستی یا دار و ندار ارواح باشند. ناقد آنگاه به بحثی دربارهٔ دو واژهٔ کلیدی «روح» و «بو» همراه با شواهد متون می‌پردازد. («بوی جان»، نشر دانش، س نهم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۷، ص ۷ـ۱۱.)

اصغر دادبه مقاله‌ای در این باره دارد، و نظر ایشان دربارهٔ «نزهتگه ارواح» تقریباً همان است که این نگارنده بر آن است. («نزهتگه ارواح»، کیهان فرهنگی، ش ۶۲، اردیبهشت ۱۳۶۸، ص ۳۸ ـ ۴۱.)

۱۱. چه شد؟: = چه شود؟ چه می‌شود؟ چه اهمیتی دارد؟ (نک. ح ۲۵/۸.)

خرّمشاهی: حافظ به کنایه، بلکه به تصریح، رندی خود را همپایهٔ قرآن خواندن، و زاهد و گریز و پرهیز او را همانند دیو و گریختن دیو به محض استماع کلمات مقدّس قرآن مجید می‌گیرد. (حافظ‌نامه ۲، ۷۰۸) من این معنی را نفی نمی‌کنم، اما همچنان که در بحث از ایهام در حافظ از این بیت هم سخن گفتم، آن را دوضلعی می‌دانم: یک ضلع جِدّ و یک ضلع طنز. الف. ضلع جِد، که بر مبنای گریز دیو از قرآن است به فحوای کریمهٔ: فَاِذا قَرَأْتَ القرآن فَاسْتَعِذْ بِاللهِ مِنَ الشَّیطانِ الرجیم (نحل ۹۸) یا چنان که عامّه می‌گویند: جن از بسم الله فرار می‌کند. حضرت علی (ع): البیتُ الّذی یُقْرَءُ فیهِ ٱلقرآن و یُذْکَرُ ٱلله عَزّ و جَلّ یَکْثُرُ بَرَکَتُهُ و یَحْضُرُهُ ٱلملائکةُ و یَهْجُرُهُ ٱلشَّیطانُ. (خانه‌ای که در آن قرآن خوانند و ذکر خدای ـ عز و جل ـ کنند برکتش افزون شود و فرشتگان در آن حاضر گردند و شیطان از آن دور شود.) در این شق می‌توان مصراع دوم را ارسال‌المثل نیز گرفت و گفت: من رندم؛ زاهد اگر راه و رسم مرا درنمی‌یابد اهمیتی ندارد. دیو هم از قرآن‌خوانان به دور و گریزان است. اگر لخت دوم را ارسال‌المثل تلقی کنیم می‌توان قایل به این شد که در دو طرف معادله به ترتیب رند ـ زاهد، و قرآن‌خوان ـ دیو را قرار داده. در این حال می‌توان در مَثَل یا ارسال‌المثل مناقشه نکرد و قایل به این شد که حافظ خود را در عین رندی قرآن‌خوان هم نامیده باشد، گو این‌که به‌ویژه در شعری چنین ایهامی، مانعی هم ندارد که خود را این گونه خوانده باشد، لیکن مشکل چنین فرضی این است که زاهد هم علی‌الاصول اهل قرآن است و این انکارپذیر نیست. ب. ضلع طنز، که در اینجا و به دلیل طبیعت طنز، دیگر مانعی در این نیست که خود را چه بخواند و به طرف مقابل چه نسبتی بدهد، مثلاً خود

را همزمان رند و قرآن‌خوان و زاهد را رندی‌نفهم و دیو بنامد؛ لخت دوم هم نه ارسال‌المثل بلکه کاملاً مرتبط با لخت اول و توضیح و تکمیل کنندهٔ آن خواهد بود. نیز ممکن است قرآن‌خوان فقط به زاهد تعلق گیرد. در این شق می‌توان گفت: نسبت منِ رند با زاهد، نسبت کلمات قرآن با دیو یا شیطان است. اگر او رندی مرا درک نمی‌کند، من هم از او گریزانم (در اینجا می‌توان برای مصراع دوم یک «حتی» را مقدّر یا محذوف گرفت) حتی دیو هم از این قوم قرآن‌خوان گریزان است، چه رسد به من. (البته قرآن خواندن زاهد را باید همان گونه تأویل کرد که مثلاً عارفان می‌کنند، زیرا پیداست نفس قرآن‌خوانی در نظر شاعر چه جایگاه بزرگی دارد.) این گونه برداشت از زاهد و قرآن خواندن او مبتنی است بر انتقاد عرفا از نحوهٔ معاملهٔ زُهّاد و قُرّاء، که پیشتر نمونه‌های آن را دیده‌ایم، اینها را هم بر آنها می‌افزاییم: «فضیل عیاض (ره) گفت که: صحبت با فاسقی نیکوخوی دوستتر دارم از آن‌که با قُرّای بدخوی.» (غزالی، کیمیا ۲، ۵)

مولانا:

ز یک حرفی ز رمز دل نبردی بوی اندر عمر

اگرچه حافظ اهلی و استادی تو، ای قاری

(کلیات ۵، ۲۵۶)

یا خود خواجه:... دام تزویر مکن چون دگران قرآن را (۹/۱۰) ملاحظه می‌کنید که اگر این نگارنده این گونه ابیات حافظ را اوج ایهام می‌خواند به دلیل این ایهامهای چندگانه یا شبکهٔ ایهامی (به قول امروزیان: کمپلکس ایهام) است، چنان که در صورت لزوم از هریک از معانی و شقوق می‌توان مفرّ و مَخلصی جست و گفت «نه، منظور این نبوده و آن بوده است.»

* * *

شعر با «نظربازی» آغاز می‌شود و عملاً چند بیت آن دارای بنمایهٔ نظر به زیبایی یا تجلیل نظر زیبابین است. ابیات دیگر بر حول عشق جریان دارند. بنابراین، کلّ غزل بر پایهٔ دو اصل وابسته به همدیگر یعنی جمال و عشق بنا گردیده، و پیوستگی و ارتباط ابیات را هم باید در پرتو جامعیت این‌دو سنجید و ارزیابی کرد. ابیات ۱، ۳، ۶، ۷ و ۸ به گونه‌ای است که «نظر» و «جمال» در آنها رکن اصلی است؛ مابقی ابیات، از دو حال بیرون نیستند: یا مستقیماً از عشق سخن می‌گویند، و یا مثل «می» و «مطرب» در

نهایت می‌توانند تأویل به عشق شوند. به دلیل همین نحوهٔ تشکّل ابیات و این گونه قرابت مقوله‌ای میان آنهاست که به نظر می‌رسد خوانندهٔ شعر از بیتی به بیت دیگر احساس دوهوایی و حالی به حالی شدن نمی‌کند و ابیات را می‌تواند در ذهن خود متجانس با همدیگر ببیند.

غزل، از حیث ارزشهای شعری و هنری، یکی از اشعار بسیار خوب او و نزدیک به برترین آثار اوست. وزن بالای اندیشگی، دست در دست عناصر موزون شکلی، یکچنین ترکیب متعادلی آفریده است.

۱۸۹

۱ سمن‌بویان غبار غـم چـو بـنشینند، بـنشانند
پـــری‌رویان قـــرار دل چـــو بشْـــتیزند، بشْـــتانند

۲ به فِتراک جفا، دلهـا چـو بـربندند، بـر بـندند
ز زلف عـــنبرین، جـــانها چـــو بُگْشـــایند، بـفْشانند

۳ ز چشمم لعل رُمّانی چو می‌خندند، مـی‌بارند
ز رویـــم راز پـــنهانی چـــو مـــی‌بینند، مـــی‌خوانـند

۴ به عمری، یک نفس با ما چو بنشینند، برخیزند
نـــهال شـــوق در خـــاطر چـــو بـــرخـیزند، بـنشانند

۵ سرشک گوشه‌گیران را چو دَریابند، دُریـابند
رخِ مِـــهر از ســـحرخـــیزان نگـــردانـــند، اگـــر دانـند

۶ چو منصور، از مراد، آنان که بر دارند، بر دارند
بـدین درگـاه، حـافظ را چـو مـی‌خوانـند، مـی‌رانـند

۷ درین حضرت، چو مشتاقان نیاز آرند، ناز آرند
کـــه بـــا ایـــن درد، اگـــر در بـــندِ درمـــانند، درمـانند

۱. بنشینند ـ بنشانند: جناس اشتقاق یا اقتضاب، همراه با جناسی دیگر یعنی جناس وسط یا تفاوت مصوّت وسط (ئی ـ آ)

بستیزند ـ بستانند: بهره‌گیری از تناسب و هم‌آوایی واجهای دو کلمه، و همزمان همان جناس وسط؛ لابد توجه داریم که خشم و ستیز دلدار زیباروی در جمالشناسی پیشینیان تا چه حد مطبوع طبع شاعر بوده، خاصه وقتی که بر اثر این خشمْ قطرات عرق، چون شبنمی بر روی گل سرخ، بر رخسار می‌نشسته، و البته دشنام دادن او نیز نور علیٰ نور انگاشته می‌شده است.

۲. فتراک: دُوالِ آویخته از زین (تحفة‌الاحباب) (نیز نک. ح ۱۱۶/۶.) فتراک جفا: اضافهٔ تشبیهی است و بس مناسب، زیرا صید (اینجا «دلها») را از دوالی که از حلقهٔ فتراک (نصب شده در کنار زین) آویخته بوده می‌بسته‌اند. بدین سان تصویر دلدار زیبای سوار هم ارائه گردیده است.

بربندند ـ بر بندند: خواتم مصرعها نشان می‌دهد که این‌دو را هم به رغم همسانی ظاهر باید متفاوت از همدیگر خواند و دریافت، هرچند شاید وجه سالمتر یا بی‌تکلف (به گونه‌ای که خواهیم دید) یکسان دانستن این دو باشد، اما مقتضیات شعر قدیم، و به‌ویژه همین شعر، ما را به جستجوی تفاوتی از این دست برمی‌انگیزد: بربندند (=ببندند) بر بندند، یعنی مثلاً وقتی زیبارویان دلها را به فتراک زین یا جفای خود می‌بندند، آن دلها بر روی بند اسارت‌اند، و یا آن زیبایان با آن‌که دلها را گرفتار جفای خویش کرده‌اند، خودشان هم در بند انقیاد نسبت به آنهایند؛ که البته معنایی است حتی خنک‌تر از اوّلی. حسینعلی هروی هردو «بربندند» را به معنایی واحد گرفته: وقتی دلها را به فتراک جفا می‌بندند دیگر بسته‌اند. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۸۰۸) ممکن است این تلقی در نظر برخی آسانگیرانه و نادلخواه بنماید، اما من، بنا بر آنچه گفتم، حق را به آن مرحوم می‌دهم که نخواسته معنایی به ضرب و زور برای کلمهٔ دوم دست و پا کند. شاهد هم نقدی است بر این معنی از سید محمد راستگو، و ملاحظه کنید چگونه خود در جهت اصرار بر یافتن معنایی متفاوت دوچار اشتباه شده است: «بربندند»ها جناس تام دارند: اولی به معنی کمر بستن و آماده شدن است و کنایه از آراستگی معشوق، و دومی به معنی معمولِ بستن است. یعنی: معشوقان سمن‌بو [...] وقتی کمر می‌بندند و خود را آراسته می‌کنند، دلهای عاشقان را به فتراک جفا می‌بندند [...] معشوق آراسته را به جنگجویی کمربسته و آماده تشبیه کرده است. («حاشیه بر شرح حافظ هروی»، نشر دانش، س نهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۴۵.) معلوم نیست ایشان «کمر بستن» را از کجا آورده‌اند، و صید را بر فتراک بستن از کی و کجا معنای کمر بستن یا آماده و آراسته شدن یافته است، زیرا مطابق عرف شکار نیز بستن صیدها بر فتراک نه مربوط به آغاز کار و آمادگی بلکه به عکس، متعلق به پایان یا دست کم اواخر کار است. ای کاش حتی یک مورد از میان این همه کاربرد «به فتراک بستن» در متون می‌دادند که به معنای مورد نظر ایشان آمده باشد، درحالی‌که عملاً در همه‌جا مفید آن است که کار صید (شاعر یا دل او) دیگر تمام است. وضع این کنایه همین است، ولی جعل آن معنی را چه عرض کنم.

بگشایند ـ بفشانند: هردو ایهامی است. «گشودن»، هم شامل باز و رها کردن جانهایی می‌شود که اسیر عبیر زلف یار شده‌اند، و هم گشودن تارهای زلف از سوی پری‌رویانِ عنبرین گیسو. «فشاندن» نیز به همین سان، هم به معنای فشاندن و از سر باز کردن آن جانها به دست زیبارخان است، و هم پراگندن گیسو.

۳. لعل رُمّانی: رُمّان: بالضم و التشدید = انار (منتهی‌الارب) لعل رمّانی از انواع لعل است به رنگ ناردانه؛ ناصرخسرو:

زُمــرُّد دیـدهٔ افـعی چگـونه مِـی‌بیالاید؟ عقیق و لعل رمّانی چرا اصل از حجر دارد؟

(دهخدا)

با ایجاد طباق بین خندهٔ زیبایان شیرین‌دهن و گریهٔ خود (گریه به معنی، و نه بـه لفظ) می‌گوید: من از حسرت لب و دندان آنان به‌گاه خنده، خون می‌گریم (لعل رمانی استعاره از اشک خون‌رنگ به سان ناردانه). نیز «لعل» تناسبی هم با لب لعل آنـان یـا ایهام تناسبی به آن دارد. دلیل گریهٔ گوینده، چنان که ذکر شد حسرت است، اما باز اگر کسانی به رسم تردید بگویند که این گریهٔ خونبار در برابر آن خندهٔ نمکریز چه وجهی دارد، در پاسخ، آنان را مثلاً ارجاع می‌کنم به آن لحظه که خسرو شیرین را بـه هـنگام اندام شستن تماشا می‌کند؛ نخستین واکنش او در برابر این حسـن و مـلاحت، روان کردن سیل سرشک است، اگرچه معمولاً کسی در چنین حالی گریه نمی‌کند، ولی به هر حال شاید این نیز از عادات و عوالم قدما یا به دلیل حساسیت آنان نسبت به زیبایی است، و شاید هم راه مبالغه در زیبایی یا تأثر بیننده را در گریه یافته‌اند:

فشاند از دیده باران سـحابی که طالع شد قمر در برج آبی

(خسرو و شیرین ۸۲)

این زیبارخان، ظاهراً کمال فراست را هم با جمال صورت توأمان دارند، چه با یک نگاه به چهرهٔ شاعر، راز درون پردهٔ او را درمی‌یابند.

۴. عماد و عمدهٔ بیت، طباق نشستن و برخاستن و نیز معکوس کردن این‌دو در دو مصراع است، و به نظر می‌رسد ایهام تضادی در آن هست: برخـاستن (بـلند شـدن + ترک کردن) و نشاندن (معنای معروف + غرس کردن). نظیر همین عناصر شکلی را در این بیت او هم می‌بینیم:

شمع دل دمسازان، بنشست چو او برخاست

وَ آفغان ز نظربازان، برخاست چو او بنشست

می‌گوید: اینان، پس از عمری اشتیاق ما، وقتی هم که یک لحظه نزد ما می‌نشینند سکون و قرار ندارند و بلند می‌شوند؛ و در عین حال با این برخاستن، آتش اشتیاق ما را تیز یا تیزتر از پیش می‌کنند.

۵. گوشه‌گیران: تارکان دنیا اعم از زاهدان و عارفان؛ گوشه: ایهام تناسب: الف. کنج و زاویه؛ ب. گوشهٔ چشم، به قرینهٔ سرشک (نک. ح ۳۹/۴.) ایهام اخیر را ایهام ترجمه

یا جزء هم می توان نامید، زیرا تنها شامل جزئی از کلمه است.

دریابند ـ دریابند: جناس، به تعبیری مرکّب و به تعبیری دیگر ناقص؛ می توان آن را به دو صورت خواند: دَریابند ـ دَریابند، و یا: دَریابند ـ دُر یابند. اگرچه رجحان عدم تکرار بر تکرارْ اقتضا می کند که واج اول این دو کلمه دارای دو حرکت مختلف باشد، ولی به هر حال ایهام در این مورد بر اساس تردید و گمان‌افگنی میان این یا آن حرکت ساخته می‌شود. در اینجا اشک به طریق تشبیه مضمر به دُرّ یا لؤلؤ مانده شده، ضمن این‌که ممکن است این مضمون بر مبنای این باور گذشتگان (البته نادرست) نیز بوده باشد که دُر از آب باران (اینجا آب چشم) پدید می آید، چنان که خود حافظ هم ظاهراً به آن باورمند بوده است. (نک. ح ۱۶۵/۶.)

ملاحظه می کنید که خانلری در اینجا هم در متن بر روی حرف «د» حرکت فتحه و ضمه گذارده، که البته تردیدی در درستی این خوانش نیست، اما این نوع ایهام (لفظی یا خوانشی یا به قولی اختلاف قرائت) فی‌نفسِه اقتضا می‌کند که با پرهیز از اعرابگذاری، اختیار نحوهٔ خوانش و برداشت را به خود خواننده بدهند. پیداست با تعیین حرکات کلمات که اساساً ایهامی باقی نمی‌ماند. گفتنی است استاد (و نیز علامه قزوینی) در مورد مشابه قبلی به درستی عمل کرده و هیچ حرکتی نگذارده‌اند (نک. ۱۵۸/۲ م و ح.) شگفتا که هردو در مورد حاضر از این قاعدهٔ درست عدول فرموده‌اند.

مِهر: این واژه نیز دارای ایهام تناسب میان معنای محبت و خورشید (به قرینهٔ «سحر») است.

نگردانند ـ اگر دانند: این نیز بر پایه سجع متوازی، یا جناس مطرّف (به اعتبار تفاوت واج یا حرف اول این‌دو) و به هر حال همنوایی میان دو کلمه بنا شده است.

شاعر، همچنان که در لخت نخستْ توجه کردن و بها دادن به اشک اهل عشق و عرفان و صفای دل، و استمداد از نفس صدق آنان را دارای ارج و اجری همچون یافتن دُرّ و گوهر دانست، در این لخت هم بر همین معنی تأکید می کند و می‌گوید: آنان که به راستی آگاه و اهل نظرند، نظر مهر و عطوفت خود را از این پاکان سحرخیز دریغ نمی‌کنند.

قزوینی در اینجا (و پس از بیت «ز چشمم لعل...») این بیت را علاوه دارد:

دوای درد عاشق را کسی کو سهل پندارد

ز فکر آنان که در تدبیر درمانند درمانند

نیساری، مثل خانلری، بیت را مازاد بر متن دانسته. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۶۹) بیت

به نظر این نگارنده بنیان درستی از نظر دستوری ندارد و مشکل بتوان گفت سخن خواجه است، زیرا پس از مصراع اول (که در حکم شرط در جملهٔ شرطی است) خواننده مطابق قاعده در انتظار جزای شرط یا نتیجهٔ سخن است، درحالی‌که در مصراع دوم دوباره، و به گونه‌ای که ناشیانه می‌نماید، یک جملهٔ شرطی یا شرطی‌وار دیگر به میان می‌آید: ز فکر آنان که... ظاهراً سازنده و افزایندهٔ بیت فقط دل به جناس مرکب «درمانند (= درمان‌اند) ـ درمانند (= درمی‌مانند)» خوش داشته و ظاهراً دیگر به درستیِ دستوری نیندیشیده است.

۶. بر دارند ـ بر دارند: جناس مرکّب از نوع مُلفّق یا متشابه، که هردو سوی جناس از کلمات مرکّب‌اند. مناسبترین خوانش و برداشت در اینجا این است: بر سر دار هستند ـ بهره یا نصیب دارند. برعکس این هم می‌توان گفت: (آنان که از مراد) بهره دارند ـ بر سرِ داراند، اگرچه وجه اول طبیعی‌تر و هموارتر می‌نماید. بنابراین، می‌توان ایهام ساختاری یا خوانشی (= اختلاف قرائت) را نیز به عنوان صنعتی معنوی بر آن صنعت لفظیِ جناس مزید کرد. و اما در لخت دوم در: می‌خوانند ـ می‌رانند، تضادی تقریباً مانند لخت نخست هست، که بر مبنای آن می‌توان گفت اگر فقط تضاد مراد بوده باشد معنی این می‌شود: مرا به حضرت دوست دعوت می‌کنند و همزمان می‌رانند؛ یعنی مثلاً بلاتکلیفی و فروماندگی شاعر میان این‌دو. شقّ دیگر این‌که این دو را نه صِرف تضاد بلکه پارادوکسی همچون همانندهای آن تلقی کنیم. حال در اینجا می‌توان «می‌رانند» را با استناد به قرینهٔ معناییِ آن در لخت اول (یعنی بر سرِ داراند) از نظر معنی مقدّم بگیریم و بگوییم: این‌که در این آستانه حافظ را می‌رانند خود در حکم خواندن است، یا این قهر هم خود لطف است، یا هر گونه توجیه ممکن دیگر. به هر حال اگر دو سوی تضاد از نظرگاه عارفانه در امری با همدیگر جمع‌پذیر باشند، مصداق قضیه‌ای پارادوکسی یا شطحی خواهد بود. و اما ممکن است ایهام‌دوستان در جهت توجیه معنی، در «می‌رانند» هم ایهامی بدین صورت تشخیص دهند که: وقتی حافظ را به این درگاه می‌خوانند، او را به درون می‌رانند، که البته مشمول تکلف و برودت خواهد بود.

۷. نیاز ـ ناز: خواجه عبدالله انصاری: «بر این درگاه نیاز آر تا از تو نیازارند.» (رسائل ۲۶۵) سخن حافظ بسیار نزدیک به آن است، و نزدیکتر هم خواهد بود اگر در بیتْ «نیاز آرند» را بدون مدّ و فاصله (نیازارند) بخوانند، ضمن این‌که «درگاه» در جملهٔ انصاری، در بیت قبلی آمده و در بیت حاضر هم «حضرت» دقیقاً به همان معنی است.

نیاز و ناز تعبیری است شاعرانه ـ عاشقانه، به ترتیب به معنای فقر و احتیاج (به معنای عارفانه و مطلق) و خواری و تذلّل مخلوق، و عزّت و تعزّز و جلالت و کبریا و استغنای خالق. احمد غزالی: «عشق عاشقْ ناگزرانی اقتضا کند و ذلّت و احتمال [= تحمّل ـ م] و خواری و تسلیم در همه کارها، و عشق معشوقْ جباری و کبریا و تعزّز.» (سوانح 40) سخنان این عارف بزرگ در این باره نیز چنان ژرف و گویاست که کمتر در جایی می‌توان سراغ جست: «عاشق همه زمین مذلّت بوَد، و معشوق همه آسمان تعزّز؛ آشنایی چون باشد؟ اگر بوَد، به حکم نفس و وقت بود، و این عاریت بود [...] جبّاری معشوق با مذلّت عاشق کی فراهم آید؟ ناز مطلوب با نیاز طالب کی با هم افتد؟ او چارهٔ این و این بیچارهٔ او، بیمار را دارو ضرورت است، اما دارو را بیمار هیچ ضرورت نیست.» (همان 56-57) این همان است که حافظ می‌گوید:

میان عاشق و معشوق فرق بسیار است　　　چو یار ناز نماید، شما نیاز کنید

جفای چنین معشوقی «در عشق فزاید و هیزم آتش عشق آید.» (80)

نیاز آرند ـ ناز آرند: مجموعه‌ای است از آرایه‌های لفظی و معنوی: لفظی چون تناسبهای آوایی، جناس مصوّت وسط، ایجاد قافیهٔ داخلی همراه با ردیف؛ معنوی هم مثل طباق و ایهام محتمل خوانشی (ناز آرند ← نازارند = آنان را که نیاز آورند آزار نمی‌کنند) که ذکر شد.

درمانند ـ درماند: همان جناس مرکب ملفّق؛ حسن دهلوی آن را به صورت جناس زاید یا مذّیل آورده است:

درد ما را هم او دوا داند　　　کوست درمان هرکه درماند

(دیوان ۱۱۱)

خواجو، به همین صورت:

مرض عشق مرا عرضه مده پیش طبیب　　　که به درمان منِ سوخته‌دل درماند

(دیوان ۲۵۹)

حافظ بر آن است که درمان خواستن برای چنین دردی یعنی عافیت‌طلبی. عشق را چه مناسبت با این؟ نتیجهٔ این مردرندی در عشق هم روشن: سرگشتگی و درماندگی:... زان که درمانی ندارد دردِ بی‌آرام دوست (۶۳/۸)

❊ ❊ ❊

خیلیها را دیده‌ام که این غزل را دوست دارند. قصد من هم مخالفت با این ذوق و

ذائقه نیست، و البته شعر نمکینی هم هست. اما اینجا هم مثل خیلی جاهای دیگر در این دفتر (چنان که شاید تا کنون مشاهده کرده باشید) قصدم قدری دقیقتر نگریستن است، و کماکان بدون باکی از خطا کردن. نخست شما را به سنجشی میان این غزل و ـ برای این‌که راه دور نرویم ـ همین غزل قبلی (در نظربازی ما، بیخبران حیرانند...) فرامی‌خوانم. چه می‌بینید، و فرق این‌دو به طور کلّی و از نظرگاه تحلیلی در چیست؟ پاسخ من به کوتاهی این است: رعایت تعادل و توازن میان محتوی و شکل در آن، و درغلتیدن به جانب شکل و گرایش بیش از اندازه به شگردهای بیانی و بدیعی در این. حافظ، به رغم زندگی در محیط شعر سدهٔ هشتم (که آغاز افراط در جنبه‌های شکلی نهاده) باز به طور کلی و در مجموع، نسبت به برخی دیگر از همروزگارانش حدودی را از این حیث نگاه داشته است، و کمتر غزلی از او می‌توان یافت که به اندازهٔ این شعر آشکارا کفّهٔ شکل از محتوی (حالا هرچه می‌خواهد باشد) سنگین‌تر نشان دهد، و این در حالی است که محتوی و جنبهٔ اندیشگی در آن، باز در قیاس با شکل، چندان غنی نیست، و این خود نمونه‌ای است روشن از آنچه شکل‌گرایی (فُرمالیسم) خوانده می‌شود. شاعر حتی در دو سه بیت آخر هم که کوشیده تا حاوی حرف و دردی باشد، باز اندیشه در لایه‌ها و لفافهای بندبازی‌های زبانی و انبوهی از سجع و جناس و طباق و ایهام و واج‌آرایی فروپیچیده شده، چنان که این نگارنده را هم عملاً واداشت تا بیشتر به توضیح نکات و مسایل شکلی بپردازد.

دربارهٔ خواجوی کرمانی بارها به اقتضای موضوعات مختلف سخن گفته و از گرایش شدید او به جنبه‌های شکلی یاد کرده و او را در زمینهٔ غزلْ فرمالیست‌ترین شاعر تا سدهٔ هشتم خوانده‌ام. در اینجا هم می‌خواهم بگویم: قضا را الگوی حافظ در غزل حاضر احتمالاً این غزل اوست:

ای پرده‌سرایان که درین پرده‌سرایید — از پرده برون شد دلم، آخر بسرآیید
یک دم بنشینید، که آشوب جهانید — یک ره بسرایید چو مرغ دو سرایید...
تا خرقه به خون دل ساغر بنشویید — رندان خرابات مغان را بنشایید...

(دیوان ۶۷۷)

در مَثَل مناقشه نیست و غرض هم اهانت به شاعری بزرگ و آفرینشگر چون خواجو نیست، ولی درست گفته‌اند این مثل را (که رودکی نیز بازگو می‌کند):

هرکرا راهبر زغن باشد — گذر او به مَرغَزَن باشد

مجال کافی برای تشریح تمامی لفّاظیهای خواجو ندارم، اگرچه خوانندگان

خودشان در نهایت با اندکی دقت، یا حتی در قیاس با موارد مشابه در کلام حافظ، آنها را خواهند یافت. پس تنها به برخی اشاره می‌کنم: پـرده‌سرایـان، دریـن پـرده‌سرایـید (الف. در این سراپرده هستید؛ ب. در این پردهٔ موسیقی می‌سرایید) پرده با همهٔ معانی ایهامی آن، در درون پرده و برون از پـرده؛ بسـرآیـید (الف. بـالای سـرم بـیایید؛ ب. بسرایید، به صورت فعل) یک دم، یک ره، دو (در مقابل «یک») جهان (ایهام تـضاد: الف. دنیا؛ ب. جهنده، در تضاد با «نشستن») مجدداً «بسرایید» (فعل) «دو سرا هستید» و بالاخره جناس مرکب و همراه با جناس وسط در: بنشویید ـ بنشایید (که چند بار در شعر حافظ دیدیم). آری، وقتی خواجه در جلد خواجو می‌رود، باید هم شکل شعر او بر محتوی بچربد؛ بگذریم.

شعر حافظ در چهار بیت نخستْ روال و حال و هوایی واحد دارد و به تمامی بر حول محور پری‌رخان و جمالات و حالات و حرکاتشان می‌گردد و یکپارچه است، اما شاعر پس از آن از این مقوله بیرون می‌آید و شـعر را از صِـرف تـغزل و سـتایش زیباییهای بشریِ خوبرویان خارج می‌کند تا در سه بیت پایانی، محتوی را به عـرفان گره زند. بدین قرار، با اندک مکثی بر روی ساختار شعر می‌توان گفت که آن چهار بیت اول در حکم نوعی مقدّمه یا تغزل و تشبیب برای ورود به معانی عارفانه جلوه می‌کند (حتی اگر این مقدّمه اندکی هم بیشتر از متن باشد.) در بحث از ساختار کلّی غزلهای حافظ به یکی از الگوهای آن، که به منزلهٔ یک قصیدهٔ کوتاه است، اشاره کردم، که در دیوان او نمونه‌های متعدد هم دارد. این غزل را چون مثالی برای آن آوردم: اگر آن ترک شیرازی... (غ ۳) در آن غزل نیز سه بیت آغازین همگی دربارهٔ امور زمینی و بشـری بود و مقدّمه و زمینه‌ای برای ورود به امور حکمی و عرفانی. ملاحظه می‌کنید که غزل کنونی از این لحاظ چه قدر شباهت به آن دارد، منتها سمن‌بویان در اینجا جای ترک شیرازی و لولیان شهرآشوب را در آنجا گرفته‌اند. این شباهت از یک لحاظ دیگر هم درخور اهمیت است: در آنجا نشان دادم که چنانچه ما ایـن سـاختار قـصیده‌گـونه را لحاظ نکنیم و کلّ شعر را بـه صـورت یکـجا یـعنی بـدون تـلقی از ابـیات آغـازین به صورت مقدّمه‌گونه برای ورود به اصل مقصود بنگریم، آنگاه ناگـزیریم قـایل بـه تناقضی آشکار، آن هم در ضمن شعری بدین کوتاهی، شویم و مثلاً بگوییم شاعر به اصطلاح در یک گُله جا عشق و جمال بشری یا شهوی را با عکس آن یعنی عشق منزّه و مجرّد عرفانی درآمیخته است. لابد به یاد دارید که تأکید شد که شعر قانون و نسق خاص خود را دارد، و این‌که تناقض در درون شعری واحد نقض مهمترین اصل شعر

یعنی وحدت و تمامیت است. در عالم شعر و در بحث از عناصر درون یک شعر مفروض نمی‌توان مثلاً به بحث مشهور «مجاز قنطرهٔ حقیقت است» برای توجیه چنین تناقض بیّنی توسل جست. به عبارت دیگر، جای این بحث که مثلاً «انسان به مدد همین عشق شهوانی از مرتبهٔ ملایک درمی‌گذرد» کتب و رسالات تصوّف است، و نه شعر با آن قانون جهان‌شمول تمامیت و انسجام و پیوستگی اندیشگی و معنایی. بنابراین در غزل حاضر نیز، با توجّه به یکچنین الگو و ساختاری، هرگز نمی‌توان سخن از تناقض یا گسستگی اندیشه و خلط میان معانی جمع‌ناپذیر زمینی و آسمانی گفت. آری، چهار بیت ابتدایی همچون مقدّمه‌ای است حاوی زیباییها و جذابیتهای اینجهانی و محسوس برای ورود در مقولهٔ جمال مطلق و مجرّد. حافظ هم از این تغزلهای مقدّمه‌وار برای تشحیذ طبع خواننده و گرم کردن ذهن او برای طرح امور پیچیده و دشواریاب عارفانه بارها به بهترین شکل ممکن سود جسته است. نکتهٔ مهم دیگر در فایدهٔ این گونه تحلیل ساختاری، این‌که جلوی یک خبط عظیم دیگر را هم می‌گیرد، خبطی که بسی از شارحان، به‌ویژه صاحبان تفاسیرِ به اصطلاح عرفانی، بدان دوچار شده‌اند (به شرحی که در نمونه‌های فراوان در ضمن بحثهای این نگارنده ذکر گردیده) مثلاً سمن‌بویان عبارت از تجلیات حق تعالی است؛ لب شیرین‌دهنان کنایه است از کلام قدسی و بی‌واسطهٔ الهی؛ شاه شجاع حضرت احدیت است؛ لولیان، ارواح طیّبهٔ... و اباطیلی از این دست. ببینید، مراد من تأویلها و تفسیرها فقط در اشعاری با چنین ساختاری است، و نه اشعار دیگر. به دیگر سخن، نمی‌گویم هیچ شاعری بر این هنجار که مثلاً زیبارویان را تجلیات جمال الهی یا خندهٔ سمن‌بویان را تجلی لطف حق بخوانند شعر نگفته، چون شعر به‌ویژه غزل پر از توصیف امور و معانی مجرّد در هیأت اشیا و افراد محسوس است؛ مرادم این است که در مقدمه‌های تغزل‌واری از این دستْ توسل به تأویلاتی از این شمار کاری نادرست و به راستی خنده‌آور است. غرض این‌که هر چیزی از این گونه را باید در مکان و مقولهٔ خاص آن گذاشت و شناخت. آنان که در مورد ابیات آغازین غزل «اگر آن ترک شیرازی...» و غزل حاضر چنین تفاسیری ارائه کرده‌اند، دقیقاً از این‌روست که چنین ساختاری را نشناخته یا نپذیرفته‌اند و آنها را با ساختارهای متعارف خلط و خبط کرده‌اند. اگر تردیدی در این امر دارید سری به تفاسیر موسوم به عرفانی، مثلاً در خصوص غزل مذکور (از این جهت که سخت مشهور است و عموم مفسران عرفانی اشعار حافظ از آن حرف زده‌اند)، بزنید تا ببینید که چه عجایب غرایبی دربارهٔ ترک شیرازی، آب

رکناباد و لولیان بر هم کرده‌اند. (دربارهٔ این مبحث ساختاری، نک. ج ۱، ۴۸۱ـ۴۸۳؛ و نیز: ح غ ۳.)

به عیب غزل اشاره شد؛ بی‌انصافی است اگر هنرش را نگوییم: جان کلام در موسیقی موزون و ترانه‌گون آن است و غنای آن در هر چهار نوع موسیقی که برای هر شعر برشمرده‌اند: موسیقی بیرونی (یا عروضی) کناری (قافیه و ردیف در اشعار مردّف) درونی (آرایه‌های لفظی و معنوی) و معنوی (یا به قولی: شکل ذهنی). به‌ویژه از لحاظ نوع اخیر، یعنی از حیث نظم و تقارن و تناسبی که عناصر مختلف شعر در ذهن خواننده پدید می‌آورد، تا حدود بسیاری شبیه به غزل «در دیر مغان آمد، یارم قدحی در دست...» (۲۳) است، با تقارنی اگر نه بیش، دست کم در همان اندازه. چنان که در توضیحات دیدیم، مجموعه‌ای است پر و پیمان و متراکم از انواع شگردهای بیانی (تصاویر) و بدیعی، که شمار آنها با توجه به حجم نسبتاً اندک شعر بسیار بالاست. سرانجام، از نظر ویژگیهای یاد شده، غزلی است با لحنی شاد و شوخ و رنگ و بویی خاص خود، چنان که کمتر شعری از خواجه قابل مقایسه با آن است.

۱۹۰

۱ غـــلام نـــرگس مست تـــو تـــاجدارانـــند

خـــراب بـــادهٔ لعـــل تـــو هـــوشیارانـــند

۲ تـــرا صـــبا و مـــرا آب دیـــده شـــد غَـمّاز

وگـــــرنه عـــاشق و مـــعشوق، رازدارانـــند

۳ ز زیر زلف دوتـا، چـون گـذر کـنی، بـنگر

کـــه از یـــمین و یســـارت چـــه بـیقرارانـــند

۴ گذار کـن چـو صـبا بـر بـنفشه‌زار و بـبین

کـــه از تـــطاوُل زلفت چـــه ســوگوارانـــند

۵ نصیب ماست بهشت، ای خداشناس، بـرو

کـــه مســـتحقّ کَـــرامت گـــناهکارانـــند

۶ نه من بر آن گُلِ عارض غزل سرایـم و بس

کـــه عـــندلیب تـــو از هـــر طـرف هـزارانـــند

۷ تو دستگیر شو، ای خضرِ پی‌خجسته، که من

پـــیاده مـــی‌روم و هـــمرهان ســـوارانـــند

۸ بـیا بـه مـیکده و چـهره ارغـوانـی کـن

مـــرو بـــه صـــومعه، کـانجا سـیاهکارانـــند

۹ خـلاص حـافظ از آن زلف تـابدار مـباد

کـــه بســـتگان کـــمند تـــو رســتگارانـــند

۱. تاجداران: «تاج» ایهامی دارد به تاج نرگس، که عبارت است از قسمت بالایی آن، که از نمای پهلو به تاج مانند است (همان که گاه به قدح نرگس، یا از نمای بالا به چشم آن تعبیر شده است.)

هوشیاران: ایهام تضاد دارد با مست یـا خـراب. مـعنای دیگـر آن: اهـل مـعرفت، فراست و بصیرت است.

۲. اشک را از جهت فاش کردن راز درونْ غمّاز، سخن‌چین، پرده‌در (= رسواساز، و پاره کنندهٔ پرده‌های چشم) خبرچین و غیره خوانده‌اند؛ سعدی:

مِی‌نگفتم سخن در آتش عشق	تا نگفت آب دیدهٔ غمّاز

(غ ۳۱۰)

(= آب غمّازِ دیده) سلمان:

رازت از سینه نهان می‌کنم، اما چه کنم؟

زان که رخساره و خون مژه غمّازانند

(دیوان ۱۶۴)

در شعر عرب هم بسیار است؛ ابن‌فارض:

سِرُّکُمْ عِندی ما اَعلَنَهُ	غَیرُ دَمْعٍ عَنْدَمِیٍّ عَن دُمَیْ

(دیوان ابن الفارض 143)

(راز شما در درون مرا آشکار نکرد / جز اشکِ چون خون‌سیاوشان من.)

حافظ نیز بارها اشک را غمّاز یا پرده‌در و غیره خوانده است، چون: ترسم که اشک در غم ما پرده‌در شود... (۲۲۱/۱)... ز اشک پرس حکایت، که من نیم غمّاز (۲۵۴/۱۰)... غمّاز بود اشک و عیان کرد راز من (۳۹۲/۳)

معنی روشن است. اما در عین تأکید بر رازداری و رازپوشی دو سوی عشق، نوعی دفاع شاعر از خود از اتهام افشای راز درون نیز هست؛ این‌که به معشوق به تلویح می‌گوید: نه تنها من بلکه خود تو نیز در معرض غمز و افشای راز هستی و صبا اسرار تو را به همه‌جا می‌برد.

۳. سعدی، دربارهٔ منتظران دلدار از یمین و یسار:

معتقدان و دوستان از چپ و راست منتظر

کبر رها نمی‌کند کز پس و پیش بنگری

(غ ۵۴۹)

پیداست «منتظر» و «بیقرار» از اخوات یکدیگرند، و در هر حال احتمال تأثر خواجه از شیخ هست. سلمان:

صبا، از کوی او بویی به جان ار می‌دهی، اینک

نشسته بر سر راه‌اند جان بر کف خریداران

(دیوان ۲۵۷)

دو رشتهٔ بافتهٔ زلف به گونه‌ای تصویر شده که زلف در بالا (به دلیل علوّ و استعلای یار، و شاید آسمانی بودن او) قرار دارد و از راست و چپ این دو زلف، انبوهی مردم بیقرار و بیخود از بوی خوش و رازناک آن، از آن آویخته‌اند یا دلهاشان از آن آویخته.

«یمین و یسار» پیداست در تناسب با آن دو رشتهٔ تابداده است، اما از نظر زبانی از ترکیبات معطوف از دو ضد است که افادهٔ اطلاق و عمومیت می‌کنند، مثل شرق و غرب (همهٔ عالم) صغیر و کبیر (همهٔ مردم) و...

ضبط قزوینی در موضع قافیهٔ این بیت و بیت بعد، نادرست و برعکس است: از یمین و یسارت چه سوگوارانند، و: از تطاول زلفت چه بیقرارانند. مطالب بسیار از سوی پژوهندگان در این باره نوشته شده و تقریباً همگان این خطای ضبط را پذیرفته‌اند، حتی مصححان علاقه‌مند به متن قزوینی از جمله سایه، که آن را به صورت درست (مثل خانلری) آورده‌اند. روشن است که از یمین و یسارْ بیقراران صفت می‌کشند، و از تعدّی و تجاوز سوگوار می‌شوند.

۴. تطاول زلف: درازدستی زلف از آن‌روست که بر رخسار یا گردن دست‌اندازی می‌کند، تعبیری که حافظ نیز گاه از آن سود می‌جوید. (نک. ح ۱۰۸/۲.)

دربارهٔ بنفشه و برخی ویژگیهایش، که در اشعارْ مورد نظر بوده، توضیح داده‌ام. (ح ۱۷/۵) از این گل، به دلیل شکل آن، بیشتر برای تصویر موی جمع شده یا طرّه و جعد و یا کلاله بهره گرفته‌اند، اما گاهی برای مطلق موی یا گیسو نیز آمده. در اینجا زلف دوتا ظاهراً نشان دهندهٔ زلف از نوع بلند است، اگرچه گمان نمی‌کنم مانعی وجود داشته باشد در این‌که موی قسمت پیشانی، همزمان به صورت طرّه و به شکل گل بنفشه باشد. و اما سوگواری بنفشه را از دو جهت می‌توان توجیه کرد: یکی رنگ آن، که در مایهٔ نیلی یا کبود (رنگ جامهٔ سوگ) است، و دیگر ـ به‌ویژه ـ از حیث حالت فیزیکی آن، که در محل اتصال گل به ساقه به شکل عصا خمیده است، و بیشتر همین را به صورت حسن تعلیل برای حالت سوگواری، ملال، ناتوانی و غیره به کار برده‌اند؛ ادیب صابر:

درین فصلی که مرده زنده گردد چرا شاخ بنفشه سوگوار است؟

(دیوان ۱۲۵)

سید حسن غزنوی:

بنفشه هم به تکلّف سفید پوشیده‌ست که تا کسیش نگوید که سوگوار شده‌ست

عراقی:

شد ز یاری جدا بنفشه مگر که چنین وقت سوگوار آمد؟

(کلیات ۷۳)

سلمان:

ز رشک لالهٔ رویش سمن بر خاک بنشیند

ز شرم سنبل مویش بنفشه سوگوار افتد

(دیوان ۹۶)

(ضمناً چنان که ملاحظه کردید، همین سنت و شواهد شعری مؤید صحت ضبط خانلری نسبت به قزوینی است.)

می‌گوید: تو (محبوب) اگر یک روز خودت به جای صبا (که چونان میانجی و پیام‌آور تو همیشه بر بنفشه‌زار و باغ و بوستان گذر دارد) به آنجا گذری بیاوری، خواهی دید که چه شیون و شور و سوگی از زلف تو و درازدستی آن (که کُشندهٔ عاشقان و غارتگر دلهاست) در آنجا بر پا شده است. این را در حقیقت از آن روی می‌گوید که خود معشوق هرگز به علن و عیان بر هیچ جا و هیچ کس گذر نمی‌کند بلکه تنها میانجیها و پیامگزاران او در همه‌جا در آمد و شد و در کارند.

۵. احتمالاً ناظر به این حدیث نبوی است: شفاعتی لِأَهلِ الکبائرِ مِنْ اُمّتی. (شفاعت من خداوندان گناهان بزرگ راست از امت من.) (ترک‌الاطناب فی شرح‌الشهاب ۱۱۷ـ۱۱۸) خرّمشاهی قایل به ارتباط بیت با آن است و بیت را هم بر این مبنا شرح کرده است. (حافظ‌نامه ۲، ۷۱۳ـ۷۱۴)

از ابوالفضل سرخسی (پیر ابوسعید ابوالخیر) در حالت نزع پرسیدند که: «ترا در گورستانی که علما و فضلااند دفن کنیم؟ گفت: زنهار، زنهار! مرا آنجا نبرید. مرا جایی دفن کنید که آنجا قماربازان و گنهکاران و خراباتیان و دُوالبازان باشند. ما درخور گناهکارانیم و طاقت اینها [= علما و فضلا ـ م] نداریم، که گناهکاران به رحمت حق نزدیکترند.» (داراشکوه، حسنات‌العارفین ۲۹)

بیت شطّاحانه است و باری نیرومند، به‌ویژه از نظرگاه ملامی، دارد. کرامت حق فقط وقتی تحقق می‌پذیرد که فسق و گناهی صورت گرفته و گناهکاری وجود داشته باشد. پس به طنز به خداشناس (شاید شیخ و زاهد همیشگی) می‌گوید: چندین به طاعات خویش مغرور و از کرامت حق در حق خود مطمئن مباش و بهشت را مِلک طلق خود مگیر. بهشت را نه به غرّگانی چون تو، که به جای احکم‌الحاکمین حکم بر حسن عاقبت خویش می‌کنند، بلکه به گنهکارانی می‌دهند که به عجز و تذلّل ناصیه بر خاک درگاه پروردگار خویش می‌سایند و بخشش درمی‌خواهند. موضوع از این نظرگاه نیز قابل تبیین است که: آن زهد که به عیان و در ملأ ورزند، خود کفری پنهان است، زیرا به جای حق، روی در خلق دارد، چنان که سعدی می‌فرماید:

زهد پیدا، کفر پنهان بود چندین روزگار
پرده از سر برگرفتیم آن همه تزویر را
(غ ۱۰)

از همین روی است که گناهکارِ استغفار و استرحام کننده روی در حق دارد و زاهد مغرورْ دیده بر خلق. حال، ما اگر ـ عیاذاً بالله ـ به جای حق باشیم دارالقرار خویش را به کدام‌یک از اینها خواهیم بخشید؟ این پرسشی است که حافظ در اینجا سرِ پاسخگویی به آن دارد. و اما اعتبار یا عدم اعتبار گناه انسان، موضوع این بیت حافظ است:

سهو و خطای بنده گرش هست اعتبار   معنی عفو و رحمت آمرزگار چیست؟
(نک. ح ۶۶/۷.)

۶. هزار: ایهام به هزاردستان یا هزارآوا = بلبل (نک. ح ۱۱۱/۵.)

۷. خضر: صفتی که در اینجا از او اراده شده، دستگیری از خستگان و ناتوانان و یاری آنان در طیّ طریق است:

دریا و کوه در ره و من خسته و ضعیف   ای خضر پی‌خجسته، مدد ده به همّتم

خضر در اشعار، نمادی است از یک پیر، راهنما و پناه، و در اشعار حافظ هم سیمایی دارد نه چون پیران متعارف و متعیّن بلکه نوعی مرجع و ملجاءِ آخرین در هنگامی که دیگر امیدِ مددی از هیچ کس و هیچ جا نمی‌رود و فکر و ضمیر شاعر از چاره‌جویی فرومانده است. (دربارهٔ خضر، نک. ح ۴۰/۹.) بعید هم نیست که در اینجا بدل از معشوق منظور نظر آمده باشد.

سوار: ایهام تضاد (در برابر «پیاده»): الف. معنای معروف؛ ب. مسلط، چیره؛ دقیقی:

جادو نباشد از تو به تُنبُل سوارتر   عفریت کرده کار تو زو کرده کارتر

بیهقی: «و اگر مرا به دقت تاریخ این پادشاه مشغول کردند... به مردمان نمایند که ایشان سواراند و من پیاده.» (دهخدا) معنای اخیر مجازی است. فردوسی آورده است که بهرام گور برای شاد ساختن مردم فرمود تا لولیانی را از هند بیاورند که در بربط‌نوازی ماهر و چیره باشند:

ازان لوریان برگزین ده هزار   نر و ماده بر زخم بربط سوار
(شاهنامه ۷، ۴۵۱)

شاهدی دیگر از بیهقی: «بر همه آداب ملوک سوار شد.» (۱۲۶) این واژه، مطابق

ریشه، هم می‌تواند به فتح اول باشد (پارسی میانه aswār پارسی باستان asa-bāra) و هم به ضمّ آن (چنان که در برخی گویشها «سووار» suwar آمده است. نک. حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی ۹۹، و: معین، حاشیهٔ «سواران آب» در برهان.) به نظر مـی‌رسد در نخستین سده‌های روایی زبان دری به ضم اول رایـج بـوده امـا ایـن نگـارنده دقـیقاً نمی‌داند در زمان و مکان حافظ کدام تلفظ رایج یا رایجتر بوده است.

آنچه ذکر شد، از جنبه‌های لغوی و زبانی بود، اما «سوار» به‌ویژه در حالت جمع، دارای مفهوم یا بار خاصّی در عوالم عرفان است، یعنی گرمتازان بی‌پروا در راه عشق، که احتمال می‌دهم در بیت حاضر هم مراد باشد، چنان که در این شعر ملمّع او در واژهٔ تازی «رُکبان» (جمع «راکب»):

اَلا ای ساربان محمل دوست　　　اِلیٰ رُکبانِکُمْ طـالَ اَشْـتیاقی

علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو در طیّ بحثی در مفهوم عرفانی این واژه، آن را با «عِباداً رَکبوا» (= بندگانی کـه سـوار گشـتند) در بـیتی از ابـن‌عربی سـنجیده است. (نک. ح ۴۵۱/۲.)

۸. سیاهکار: و «سیهکار» = فاسق و فاجر و ظالم (رشیدی) فریبکار، نیرنگباز: «از قلم که چون بر سیاه نشیند سپید عمل کند و بر سپیدْ سیاه، جز نفاق چه کار آید؟ [...] هرچند به سر قیام می‌نماید، سیاهکار است.» (نـفثةالمـصدور ۳؛ نـیز نک. تـوضیحات استاد فقید، امیرحسـن یـزدگردی ۱۳۱ و ۴۶۷.) امـروز نـیز «سـیاهکار» و مـعادل آن «سیاهباز» به همین معنی فراوان به کار می‌رود. اما این «سیاه» پیداست از نظر رنگ در برابر «ارغوانی» (سرخی چهره از باده) قرار دارد، همچنان کـه در ایـن بـیت او آمـده است:

شراب خورده و خوی کرده کی شدی به چمن　　　که آب روی تو آتش در ارغـوان انـداخت؟

۹. سعدی در این باره ابیات فراوان و اغلب لطیف دارد، مثل:

مـن از آن روز کـه در بـند تـوام آزادم　　　پـادشاهم کـه بـه دست تـو اسیر افـتادم
(غ ۳۷۱)

به پای خویشتن آیند عاشقان به کمندت　　　که هرکرا تو بگیری، ز خویشتن برهانی
(غ ۶۱۵)

سلمان:

بود در بـند تـعلّق سـلمان　　　به کمند تو درافتاد و برَست
(دیوان ۵۹)

صیدی که در کمند تو روزی اسیر شد　　　زَ آندیشهٔ خلاص، همه عمر بازرست

(همان ۷۵)

در بیت حافظ «کمند» ایهامی است میان زلف و ربقهٔ عشق و تعلق قلب.

* * *

غزل یکی از لطیفترین تجلیلهای او از عشق است و بنمایه‌های عمدهٔ شعر هم در پیوند با آن، مثل بنمایهٔ بیقراری، انتظار و دلنگرانی همگانی در قبال مطلوب، و این‌که همه‌شان هم گرفتاری و تار و ماری به دست معشوق را به جان خریده‌اند. بنمایهٔ دیگری نیز در کنار اینها در چند بیت مشترک است، و آن عبارت است از معکوس‌سازی ارزشهای مرسوم و زیباییهای متعارف اینجهانی در برابر آنچه به معشوق مربوط است: تاجداری در غلامی، هشیاری در مستی و خرابی، سور عاشق در سوگ، و رهایی و رستگی او در بستگی. درست در زمینه‌ای از همین بنمایهٔ معکوس‌شدگی است که بهشت به جای خداشناس، ارزانی گنهکاران می‌شود و گناه به جای کیفر، جایگاه می‌یابد و مشمول بخشایش می‌شود.

مطلب دیگر: اگرچه در ظاهر و به اقتضای محتوای برخی ابیات، لحن غمی آنها را فراگرفته، اما اندکی که در آنها می‌نگریم شادی و وجدی درونی را در آنها موج‌زن می‌یابیم.

۱۹۱

۱ آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
آیا بوَد که گوشهٔ چشمی به ما کنند؟
۲ دردم نهفته به، ز طبیبان مدّعی
باشد که از خزانهٔ غیبش دوا کنند
۳ معشوقه چون نقاب ز رخ برنمی‌کشد
هر کس حکایتی به تصوّر چرا کنند؟
۴ چون حسن عاقبت نه به رندیّ و زاهدیست
آن به که کار خود به عنایت رها کنند
۵ بی‌معرفت مباش، که در مَن یَزیدِ عشق
اهل نظر معامله با آشنا کنند
۶ مَی خور، که صد گناهْ ز اغیارْ در حجاب
بهتر ز طاعتی که به روی و ریا کنند
۷ پیراهنی که آید ازو بوی یوسُفم
ترسم برادران غَیورش قبا کنند
۸ حالی درون پرده بسی فتنه می‌رود
تا آن زمان که پرده برافتد چها کنند
۹ گر سنگ ازین حدیث بنالد، عجب مدار
صاحبدلان حکایت دل خوش ادا کنند
۱۰ حافظ، دوام وصل میسّر نمی‌شود
شاهان کم التفات به حال گدا کنند

۱. جمهور حافظ‌پژوهان این غزل را پاسخی به غزل پر از طامات شاه نعمت‌الله ولی می‌دانند:

ما خاک راه را به نظر کیمیا کنیم — صد درد را به گوشهٔ چشمی دوا کنیم
در حبس صورتیم و چنین شاد و خرّمیم — بنگر که در سراچهٔ معنی چها کنیم
رندان لاابالی و مستان سرخوشیم — هشیار را به مجلس خود کی رها کنیم؟

موج محیط گوهر دریای عزّتیم — ما میل دل به آب و گل آخر چرا کنیم؟
در دیده روی ساقی و بر دست جام می — باری، بگو که گوش به عاقل چرا کنیم؟
ما را نفس چو از دم عشق است، لاجرم — بیگانه را به یک نفسی آشنا کنیم
از خود برآ و در صف اصحاب ما خرام — تا سیّدانه روی دلت با خدا کنیم

(کلیات ۵۴۸)

به این نمونه نیز، که مضامین مشابه آن دایماً و به گونه‌ای یکنواخت و تکراری در سروده‌هایش گردش دارد، بنگریم:

نانوشته حرف می‌خوانیم ما — این کتابت نیک می‌دانیم ما
مخزن اسرار او ما یافتیم — نقد گنج کنج ویرانیم ما
ما به او علم لدنّی خوانده‌ایم — اینچنین علم خوشی خوانیم ما
عِلم اَسما سر به سر ما یافتیم — اینچنین علمی نکو دانیم ما
... تا آخر

(همان ۱۰)

نیز:

مشک چبوَد؟ شمّه‌ای از بوی ما — کیست عنبر؟ والهٔ گیسوی ما
غرق دریاییم، اگر تو تشنه‌ای — آب می جویی، قدم نه سوی ما
... الخ

(همان ۱۴)

شاه (یا: سیّد) نعمت‌الله ولی کرمانی: (تـ ۷۳۰، ف بین ۸۲۷ تا ۸۳۴) خود را به نوزده پشت به رسول‌الله (ص) می‌رساند: نوزدهم پشت من رسول خداست... مولد و منشاءِ او حلب بوده و از آنجا به کیج و مکران در ولایت کرمان هجرت کرده. از کرامات بی‌حدّ و عدّی که به او نسبت داده‌اند یکی هم گفتن این شعر در سه‌سالگی است:

مرا علمی که اندر سینَه دادند — یقین می‌دان که آن درسی ندادند
مرا سه‌ساله حالی شد میسّر — که شیخ چلّه را در سی ندادند

(عبدالرزاق کرمانی، مجموعه در ترجمهٔ احوال شاه نعمت‌الله ولی کرمانی ۲۱) پیداست برای سرودن آن، چه مایه از علم تصوف و دانش ادب، هردو، باید در گوینده به هم پیوندد. نیز معلوم می‌شود ظهور کرامات منسوب به او سابقه‌ای به قدر کلّ عمر او داشته است، چیزی که مطلقاً در باب هیچ عارفی، حتی برترین افراد این طایفه، اظهار یا ادّعا نشده، اما عبدالرزاق دقیقاً به تمامی اقلام خوارق عادات او اعتقاد قوی دارد.

حال اگر فرض را بر صحت صدور این سخن از وی در سه‌سالگی بگذاریم، این خود می‌تواند نشان دهد که چرا و چگونه کلیات کلان او اینچنین به مجموعه‌ای عظیم از طامات، ابراز کرامات، خودستایی عارفانه، دعوی وصول به عرش رحمانی، قیام به رستگارسازی خلق از بند «دار تزاحم» و «سِجن‌المومن» بدل گردیده. به شما اطمینان می‌دهم آنچه از این امور و معانی در آثار منظوم او انباشته شده، حتی یک‌چندم آن در سخنان شطّاح‌ترین و طامات‌گوترین عرفا مشهود نیفتاده است.

سید مقدّمات علوم را نزد شیخ رکن‌الدین شیرازی، کلام را پیش سید جلال‌الدین خوارزمی، و اصول و نیز کلام را در محضر قاضی عضدالدین ایجی فرا گرفت. فصوص ابن‌عربی و اشارات ابن‌سینا و مرصاد نجم رازی را مطالعه می‌کرد:

قانون علم کلّی و کشّاف عقل کل　　　حرفی ز دفتر و ورقی از کتاب ماست

(همان ۳۲)

آثار او بالغ بر ۱۰۶ اثر از نظم و نثر است. (نک. همان ۱۱۳ـ۱۱۸.) از جملهٔ آنهاست: روضةالریاحین، دُرّالنظیم، نشرالمحاسن و ارشاد. (۳۵ـ۳۶) عبدالرزاق در همین‌جا از رسیدن شیخ به مرتبهٔ قطب سخن می‌گوید. در ملاقات نعمت‌الله و امیر تیمور در سمرقند، امیر از او می‌خواهد: «چون وطن شما این ملک نیست اَولیٰ آن‌که از مملکت ما به طرفی دیگر فرمایید.» و او پاسخ می‌دهد: «هر مملکت که سیر کردیم و هر جایی که نشستیم مملکت شما بود. و حضرت صاحبقرانی را فتوح غیب و تسخیر ممالک و قمع مخالفان که میسر می‌شده از برکات انفاس آن حضرت می‌دانسته و اعتقادی تمام و اخلاصی تام به آن حضرت پیدا شده.» (۴۲ـ۴۳) یکی از این فتوح هم لابد فتح شیراز است که احتمال می‌رود مراد حافظ از «این سَموم که بر طرف بوستان بگذشت» (۴۶۸/۷) همان بوده است. ظاهراً شاه شجاع هم ارادت و قبولی در حق سید داشته است. (همان ۵۳) کمال خجندی و قاسم انوار هم برخلاف حافظ به نعمت‌الله اعتقاد می‌ورزیدند. دربارهٔ محبوبیت او عبدالرزاق از سیر اُخریٰ نقل کرده که در یک روز نود هزار کس با او بیعت کرده بودند. (۱۲۲) مفید مستوفی یزدی در رسالهٔ جامع مفیدی نوشته: «سلاطین زمان و حکّام نافذالفرمان سرِ ارادت بر آستان هدایت‌آشیانش داشتند، و علماءِ اعلام و سادات و معارفِ [ظ. معاریفِ ـ م] آن ایام، درگاه کعبه‌مثالش را قبلهٔ حاجات می‌دانستند.» (۱۳۵) گمان نمی‌کنم به هیچ شیخی در تاریخ تصوف به اندازهٔ او کرامات، آن هم از نوع باورنکردنی، منسوب شده باشد. (برای نمونه، نک. همان ۱۲۴، ۱۶۶ ـ ۱۶۷، ۱۶۸.) مطابق نوشته‌ها، حشمت و دستگاهی داشته که از میان

عرفا تنها ابوسعید ابوالخیر از آن برخوردار بوده است.

زرین‌کوب در بحث از او به برخی جوانب مهم حیات و شخصیت او پرداخته، از جمله اهتمام او در امر عمران و آبادی، تأسیس خانقاه و تربیت مریدان، مدیریت وی بر خانقاهش در ماهان، سادگی درویشانه در پوشش، رفتار باوقار، وقاری که در مجالس سماع او نیز مشهود بود و در آن نه چرخ و رقصی در کار بود و نه تار و طنبوری، اِلّادف و نی. (نک. دنبالهٔ جستجو در تصوّف ایران ۱۹۰ـ۱۹۹.) در این‌که ما عادتاً به دلیل علاقه به برخی بزرگان چون فردوسی و حافظ در دشمنان یا مخالفان راه و رسم آنان به دیدهٔ نفی و طرد می‌نگریم تردیدی نیست، اگرچه حتی‌المقدور در امور علمی باید به دیدهٔ اعتدال و انصاف بنگریم و عنان به دست احساسات و تعصبات نسپریم؛ زرین‌کوب هم در همین جهت حرکت کرده است.

و اما از مجموعهٔ اقوال و قراین چنین برمی‌آید که حافظ و نعمت‌الله رابطهٔ خوبی با هم نداشته‌اند. غنی و پژمان بختیاری این رباعی سید را از کلیات او نقل کرده و آن را دربارهٔ حافظ دانسته‌اند، اگرچه پای حافظ رازی، وزیر اسکندر بن عمر شیخ، نیز در میان است و احتمال خَلط او با حافظ را هم می‌دهند:

گر معنی تنزیل بداند حافظ   تنزیل به عشق دل بخواند حافظ

او کرد نزول، ما ترقّی کردیم   تحقیق چنین کجا تواند حافظ؟

(غنی، یادداشتها ۱۸۴؛ پژمان، دیوان، صدوهیجدهم؛ نیز نک. معین، حافظ شیرین‌سخن ۲۹۶.) اگر به‌راستی حافظ ما مورد نظر نعمت‌الله بوده باشد، دعوی گزافی است، چون اگر حافظ معنی قرآن را درنمی‌یافته، چه کسی را یارای دریافت آن بوده است؟ بعید هم نیست این‌دو در نحوهٔ تفسیر قرآن با هم اختلاف داشته‌اند. در جای خود مختصری از شیوهٔ خاص صوفیه در تفسیر تنزیل سخن گفته‌ام. (ج ۱، ۳۵ ـ ۳۶) اگرچه حافظ به نظر می‌رسد گاهی گرایشی به تفاسیر صوفیه و از جمله کشف‌الاسرار میبدی داشته، اما بعید می‌دانم که تمایل او به آنها از حدود معینی متجاوز بوده باشد؛ ضمن این‌که صوفیه معمولاً مدّعی آن بوده‌اند که ژرفای کلام‌الله را تنها ایشان درمی‌یابند، و شاید همین موجب اختلاف نظر این‌دو بوده است. همچنین محتمل است ادّعای سید در نزول حافظ و ارتقای خود صرفاً از نظر سلسله‌مراتب تصوّف بوده باشد، که حافظ چندان میانه‌ای با این مراتب و مقامات نداشته است؛ به هر حال، الله اعلم. شاید هم در این مورد بتوان سخن معصوم‌علیشاه را در باب جامی (که سخن از پیر نداشتن حافظ گفته است) در اینجا هم تکرار کرد که: «اگر بی‌پیر چون حافظ توان شد، کاش مولوی

جامی هم پیر نداشتی.» (طرائق ۶۸۳) بی‌که قصد کوچکداشت شاه نعمت‌الله باشد، عرض می‌کنم که در برابر نوع تصوف و عرفان او، نوعی از عرفانِ بی‌تصوّف هم هست که حافظ را تحویل می‌دهد، که قضا را در همین غزل هم موج می‌زند.

عبدالرزاق از قول شاه داعی شیرازی آورده که در ذکر جستجوهایش در پی نعمت‌الله می‌گوید: «به هر جمعی که می‌رسیدیم و احوال حضرت مقدّسه می‌پرسیدیم می‌گفتند: مردی دنیادار است و اسباب بسیار پیش او جمع شده. شبی حضرت مقدسه را در خواب دیدم بر صورت نیکان، که می‌فرمودند: ما همچنین‌ایم؛ هیچ بر ما نبسته و محبتِ هیچ بر ما ننشسته.» (مجموعه ۸۳ـ۸۴) این نگارنده نمی‌داند آیا شاه داعی به سائقهٔ ارادت به سید چنین گفته یا نه، و دربارهٔ دنیادار بودن یا نبودن او هم به هیچ روی حق اظهارنظر را به خود نمی‌دهد. اما سخن بر سر برخی تلقیها و قضاوتهای احتمالی در محیط آن عصر است، و این‌که وقتی ما پس از چند سده از چنین سخنانی خبر داریم، کسی چون حافظ به دلیل همروزگاری با نعمت‌الله به طریق اولیٰ باید بیش از اینها از قضایا باخبر بوده باشد، چنان که غزل خواجه ظاهراً بیانگر تلقی منفی او از راه و رسم سیّد است. عبدالرزاق خود با نقل مطلعی از غزل نعمت‌الله و حافظ بر این که خواجه به آن نظر داشته صحّه گذارده (همان ۱۰۶) امّا حافظ را معتقد سید خوانده است. رضاقلی‌خان هدایت هم، با آن همه فضل و درک، در ریاض‌العارفین (طبع مهدیه ۲۹۵) مطلع حافظ را به صراحت علامت ارادتش به نعمت‌الله دانسته؛ پیداست نه کمترین توجهی به لحن طنزی این بیت داشته، و نه کمترین نظری به حرف و حدیث دیگر ابیات انداخته است. (در این باره، بنگرید به تحلیل این نگارنده از ساختار شعر در سخن پایانی.)

اشارتی به کرامات شاه نعمت‌الله رفت. اینجا از کلّ آنچه مریدان و معتقدان او نوشته و نقل کرده‌اند (که به جرأت می‌توان نام «کرامات‌نامه» بر آنها نهاد) تنها یک نمونه را نقل می‌کنم تا پرسشهایی بر پایهٔ آن بکنم: وقتی کشتی حامل جمعی از تجّارْ مشرف به غرق می‌شود و آنان دست به دعا برمی‌دارند «تیر دعای آن درماندگان به هدف اجابت رسیده، دیدند که شخصی در روی آب پیدا گردیده عنان کشتی ایشان را گرفته به ساحل نجات رسانید.» آنگاه که نجات‌یافتگان از او می‌پرسند که کیست، وی خود را نورالدین نعمت‌الله معرفی می‌کند. (همان مجموعه ۱۶۸) به راستی آیا کسی که چنین خوارق عاداتی به او نسبت می‌دهند و وی را با القابی نظیر «ولایتْ‌منقبت» و «کرامتْ‌دستگاه» می‌خوانند، می‌توانند از وسوسهٔ قدرت‌طلبی، جاهجویی و

کرامت‌فروشی بر کنار بماند؟ پرسش دیگر این‌که: اگر کسی چون حافظ، بدان گونه که می‌شناسیم، به شیخی چون جناب نعمت‌الله معتقد بوده باشد، آیا نباید آن همه طعن و نقد او را بر کرامات صوفیه صرفاً «شعر» و به فرمایش مضمون و خالی از هر گونه عنصر اندیشگی دانست؟

و اما دربارهٔ چالشگری حافظ با نعمت‌الله در غزل حاضر، به گمانم آن را با توجه به شخصیت و سنخ فکر و فرهنگ هرکدام باید امری طبیعی دانست، چه نمی‌توان تصور کرد دو نفر در یک عصر باشند، یکی صوفی بزرگ، طامات‌گو، اهل اظهار کرامات و خوارق عادات، و دیگری به طور کلّی مخالف صوفیه و امور مذکور، و برخوردی میان آنها پدید نیاید. به هر حال این تضاد را نمی‌توان منکر شد، حتی به فرض این‌که بروز نمی‌کرد و در کتم کمون می‌ماند. اما خوب است در اینجا به مطلبی دیگر هم اشاره کنیم: غزل نعمت‌الله، چنان که پیشتر اشاره شد، از مقولهٔ طامات و تفاخرهای عارفانه است، و این بدان معنی است که مطابق عرف و سنت صوفیه نباید آن را لزوماً حمل بر غرور و خودخواهی شخصی، خودستایی، دعوی خدایی و غیره کرد. (پیشتر در هر مورد ضروری دربارهٔ شطح و طامات سخن گفته‌ام.) اما یک چیز در این میان هست، و آن این‌که حافظ (و مقتدای او سعدی) با آن‌که اغراض عرفا را از شطح و طامات به خوبی می‌شناخته‌اند، تفوّه به چنین سخنانی را نمی‌پسندیده‌اند. به عبارت دیگر، اینان روا نمی‌دانستند که انسانی خاکی، حتی در غلوای شوق به خالق خویش، الفاظی مشعر بر وصول به حق بر زبان راند، و حساب برخی مضامین غزلی و تغزلی بر حول وصل و بوس و کنار با معشوق را از طامات، اناالحق‌گویی و سخنان صریح در باب عروج به عرش الهی جدا می‌کردند. تقبیحهای فراوان این‌دو از شطح و طاماتْ چنین خاستگاهی دارد، و آن را ترک ادب نسبت به معبود تلقی می‌کردند. دربارهٔ کیمیاگری شاه نعمت‌الله و طبابت او (احتمالاً موضوع کنایهٔ شاعر در بیت بعد) غنی بحثی دارد در این جنبه از کار و کردار وی و تفاخرهایش به آن. (نک. بحث در آثار و افکار و احوال حافظ ۳۳۰ـ۳۳۱ م و ح.)

همچنین به لحن شاعر (آمیزه‌ای غریب از طنز و جد) بنگریم: طنز دربارهٔ مدّعیان کیمیاگری، و جِدّ در این‌که خود را خاک می‌خواند. این‌که می‌گویند گاهی لحن کلامْ کار دو صد گفته می‌کند، یک مصداقش همین است (و این درست همان چیزی است که ظاهراً امثال عبدالرزاق و رضاقلی هدایت درنیافته‌اند.) می‌گوید: حضراتی که در آن بالا بالاها سیر می‌کنند و خاک را با نظر کیمیااثر خویش زر می‌کنند، آیا ممکن است

قدری پایین بیایند و به زیر پایشان بنگرند؟ ما آن خاکیم، نه بیش؛ پس بسم‌الله، ما را از این نعمت عظمیٰ بی‌نصیب نگذارید.

۲. طبیب مدّعی: ادامهٔ طعن و تعریض شاعر است، که در اینجا به کوبنده‌ترین نتیجهٔ خود می‌رسد. تصور می‌کنم ناظر به این سخن نعمت‌الله و یا نظایر متعدد آن در اشعار او باشد:

ما از آن آمدیم در عالم — تا خدا را به خلق بنماییم
گر طبیبی طلب کند بیمار — ما طبیب جمیع اشیاییم
(کلیات ۵۵۸)

اگر خوانندگان مثلاً تنها به اشعاری از او که قافیه‌شان مختوم به «ییم» است (کلیات ۵۵۵ـ۵۵۹) بنگرند، چندین نمونه از طامات و تفاخرهای صوفیانهٔ او را خواهند دید، از این دست:

گرچه از خود خبر نمی‌داریم — به خدا کز خدای آگاهیم

و:

ما جامع جمله اسمهاییم — ما جام جم جهان‌نماییم

به نظر می‌رسد «طبیب مدّعی» یا معادلهای آن چون کنایه‌ای در باب برخی شیوخ ناصالح، پیش از حافظ نیز به کار می‌رفته و او احتمالاً در ضمن بهره‌گیری از این پیشینه، آن را با آنچه نعمت‌الله دربارهٔ طبابت خود برای خلق گفته در هم آمیخته است. برای مثال به این سخن نجم رازی در یک سده پیش در کنایه به شیوخ کذّاب بنگریم: «... و مع هذا از غیرتی که حق را بر خاصگان خویش است تتق عزّت به واسطهٔ مدعیان کذّاب که درین عصر خود را چون کابلیِ [= کاولیِ، کَولیِ، لولیِ ـ م] ناکده به طبیبی حاذق فرامی‌نمایند، بر روی خواص خویش فروگذاشته است و مدّعی را قبّهٔ غیرت صاحب‌معنی گردانیده تا از نظر نامحرمان این حدیث محفوظ مانند...» (مرصاد ۵۴۳) مدّعیان طبابت به این شیوه را در قدیم «طبیب راه‌نشین»، «حکیم راه‌نشین» و نظایر اینها می‌خواندند. (نک. ح ۴۶۲/۸.)

دوا از خزانهٔ غیب: احادیث قدسی و نبوی متعدد مشعر بر آن است، که برخی به نمونه ذکر می‌شود. حدیث قدسی: قال موسی: یا ربِّ مِن اَینَ الدّاءُ؟ قال: مِنّی. قال: فَالشِّفاءُ؟ قال: مِنّی. قال: فَما یَصْنَعُ عِبادُکَ المُعالِجِ؟ قال: یُطیبُ بِاَنفُسِهِمْ، فَیَومَئِذٍ سُمِّیَ المعالج الطّبیب. (کلیات حدیث قدسی ۸۴) (موسی گفت: پروردگارا، درد از کجاست؟ فرمود: از من. پرسید: پس درمان؟ فرمود: از من. پرسید: پس بندگان تو

چگونه خود را درمان کنند؟ فرمود: طبیب نفْسِ خود باشند. هم از این‌روست که امروز درمانگر را طبیب گویند.) حدیث نبوی: ما اَنزَلَ اللهُ داءً اِلّا اَنزَلَ لَهُ شِفاءً. حضرت رسول به مردی که برای درمان شکم‌درد برادرش از حضرت دوا خواست فرمود: او را عسل ده. آن مرد دوباره و سه‌باره بازآمد و گفت: بهتر نشد. بار چهارم حضرت فرمود: صَدَقَ اللهُ و کَذَبَ بَطنُ اَخیک. (راست می‌گوید خدای و دروغ می‌گوید اشکم برادر تو.) این بار هم به عسل فرمود و بیمار بهبود یافت. خواجه عبدالله انصاری این حدیث را با سلسلهٔ راویان آن ذکر کرده است. (رسائل ۱۷۲ـ۱۷۳) سخن در یقین آوردن به دوا شدن درد از خزانهٔ غیب است، و آن بیمار شفا نیافت مگر آنگاه که موقن به دوای الهی شد. «یقین می‌باید تا کار زود برآید.» (همان‌جا) حضرت علی هم در دعای خود فرمود: یا مَنِ اسمُهُ دواء و ذکرُهُ شفاء... (صحیفهٔ علویّه ۲۰۵) نیز حافظ: ز درد دوست نگویم حدیث جز با دوست... (۱۱۸/۳) او همواره بر این است که باید دعوی فروگذارْد و به درد درون روی آورد، که لطف دوست در این است و بس: عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد؟... (۶۴/۴) مومیای شکستگی در نالیدن به دردمندی است:

شکسته‌وار به درگاهت آمدم، که طبیب　　به مومیایی لطف توام نشانی داد

۳. حافظ، در عین این‌که جای جای گفته که:... هرجا که هست، پرتو روی حبیب هست (۶۴/۵) بارها این عقیده را نیز که «او» هرگز چهره به هیچ کس نشان نمی‌دهد بازگو کرده، و پیداست این‌دو با یکدیگر متفاوت‌اند، و پرتو یا فروغ یا عکس و یا آنچه تجلّی حق نام دارد چیزی به غیر از ذات اوست. در اینجا هم به متصوفه‌ای که دم از رؤیت حق در این جهان می‌زنند تعریض می‌زند و می‌گوید: این همه آوازه که از رؤیت و لقای حق یا وصول به او درانداخته‌اید تصوّر و توهّم محض و ادعای کذب است، پس چرا باید اناالحق زد و یا از حضور خود در عرش و بارگاه الهی لافید؟ این در حالی است که بسیاری از عرفا و اهل معرفت و حکمت هم عدم امکان رؤیت و لقا در جهان پیش از مرگ را یادآور شده و هرگونه قول به خلاف این را برخاسته از خیال و وهم یا آرزوی محال دانسته‌اند؛ محمد غزالی: «و آدمی را ممکن نیست که به چیزی ایمان آرد که وی را جنس آن نباشد؛ که هرچه وی را نمودگار آن نبوَد، خودْ وی را صورت آن مفهوم نشود. و برای این است که هیچ کس حقیقت الهیت به کمال نشناسد، اِلّا اللهَ تعالیٰ.» (کیمیا ۱، ۳۵) «حُصری در شطح گوید که: کجااند محبّان که دعوی می‌کنند که ما محبّان حق‌ایم ـ جَلَّ اسْمُه؟ بگو تا او را کِی دید؟ و در کدام موضع

دیدی؟ و در کدام مجلس دیدی، تا او را دوست داشته‌ای؟» (روزبهان، شرح شطحیات ۵۸۷) نسفی بیشتر خلق را موهوم‌پرست می‌خواند: «بدان که بیشتر آدمیانْ خدای موهوم و مصنوع می‌پرستند از جهت آن‌که هریک با خود چیزی تصور کرده‌اند و آن متصوَّر خود را خدای نامیده‌اند و آن را می‌پرستند، و متصوَّر هرکسْ موهوم و مصنوع آن کس باشد، و با این حال، همه‌روزه عیب بت‌پرستان می‌کنند.» (زبدة‌الحقایق ۳۱۳) و شبیه آن از یحیی باخرزی: «اکثر خلق آنند که به زبانْ مشبّهی را لعنت می‌کنند و خاطر و تصوّر ایشان همه جسم و تشبیه است، که هرکس اِله را با خود تصوّر کرده است.» (فصوص‌الآداب ۳)

و اما در جای خود گفته‌ام که حافظ در موارد متعدد از وصال یا لقا یا وحدت یافتن با حق ابراز نومیدی می‌کند (و این برخلاف آن چیزی است که معمولاً دربارهٔ او می‌گویند.) باید توجه داشت که گاهی حتی بزرگترین متصوّفه و عرفا هم در صحبت از وصال، لحنشان به یأس می‌گراید، و لذا مشاهدهٔ چنین سخنانی از سوی شاعری که صوفی یا عارف مطابق تعاریف و تلقّیهای رایج نیز نیست چرا باید مورد تعجّب و تجنّب دوستداران او قرار گیرد؟ به هر حال او به عنوان فردی اندیشه‌ورز که فراوان در احوال خود تدقیق و تأمل می‌کند، حق آن را دارد که گهگاه چنین سخن بگوید، و این را هم می‌توان به حساب صمیمیت او در بیان مافی‌الضمیر گذارد. عراقی می‌گوید: حتی یک دم روی معشوق را ندیده است:

دریغا، رفت عمر من، ندیدم یک نفس رویت

کنون عمری که فایِت شد قضا کردن توان؟ نتوان

(کلیات ۲۵۶)

عمر ما شد، دریغ! ناشده ما　　　بر سر کوی تو تماشایی

(همان ۲۹۶)

نیز در یک رباعی:

هرگز بت من روی به کس ننموده‌ست　　　این گفت و مگوی مردمان بیهوده‌ست

آن کس که ترا به راستی بستوده‌ست　　　او نیز حکایت از کسی بشنوده‌ست

(همان ۳۰۷)

البته او گاهی پرسش را به گونه‌ای دیگر نیز می‌کند تا نتیجه‌ای متفاوت بگیرد:

در جهان این شور و غوغا از چه خاست　　　گر جمال خود به کس ننموده‌ای؟

(۲۶۹)

می‌گوید: این درست که معشوقه نقاب از رخ برنمی‌کشد، ولی این همه شوق و شیدایی جهانیان بی‌چیزی نیست.

سلمان (چون حافظ، عرفانگرا) هم همان می‌گوید که حافظ:

صورت ماهیّت رویش نمی‌بیند کسی　　　هر کسی با خویشتن نقشی مصوّر می‌کند

(دیوان ۸۲)

ناصر بخارایی چنین پرسش می‌کند:

چون وصل و هجر با تو روا نیست، از چه روی

آوازه در جهان فگنی از وصال خویش؟

(دیوان ۳۱۱)

اکنون نمونه‌هایی را از ابیات حافظ که در آنها از تصوّرناپذیر بودن معشوق سخن گفته است نقل و با ذکر این‌که فحوای برخی از آنها یأس از امکان وصال و یافتن وحدت با «او»ست، بار دیگر تأکید می‌کنم که فقط کسانی این معنای لایح و واضح را در کلام او انکار می‌کنند که معمولاً دوست دارند چهره‌ای همواره یکسان و اندیشه‌ای یکنواخت و ثابت از خواجه به دست دهند، یعنی در این زمینه هم شناختی ناقص و نارسا از او دارند، هرچند او در برخی اشعارش نیز خلاف این را به ظهور رسانده و از وصل و وصول حرف زده؛ سیمای راستین او چیزی است میان این‌دو یا بر روی هم آمیزه‌ای از هردو. یکسویه‌نمایان یا یکسره‌سازان افکار و احوال او ظاهراً از یاد می‌برند که حتی برای عرفای بزرگ نیز تجارب عارفانه یا مشخّصاً تجربهٔ اوج peak experience معمولاً بر روی یک خط ثابت حرکت نمی‌کند و آنان هم در مورد این گونه لحظات اوج یا احساسِ یافتگی گاهی دوچار افت و خیز و یا به اصطلاح آزمون و خطا شده یا به بیان دیگر، میان قبض و بسط یا استتار و تجلّی در نوسان بوده‌اند، و لذا معلوم نیست در خصوص شاعری با ویژگیهای اندیشگی و روحی او این گونه یکرویه‌سازی چه انگیزه و خاستگاهی دارد یا راه به کدام دیه می‌برد. خلاصه، خواجه، آن گونه که این بنده می‌شناسد، در مورد این دست احوال نیز میان امید و نومیدی، اثبات و انکار، و یافتن و نیافتن سیر می‌کرده است؛ بنگریم (این ابیات هریک در جای خود شرح شده و خوانندگان برای اطلاع از جزئیات تفسیر نگارنده می‌توانند به غزلهای مربوط رجوع فرمایند):

چندان که زدم لاف کرامات و مقامات　　　هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد

با هیچ کس نشانی زان دلستان ندیدم　　　یا من خبر ندارم، یا او نشان ندارد

دلبر برفت و دلشدگان را خبر نکرد — یاد حریف شهر و رفیق سفر نکرد...

یا بخت من طریق مروّت فروگذاشت — یا او به شاهراه طریقت گذر نکرد

(به نظر می‌رسد از حیث ارتباط موضوع با تصوّف و این‌که شاعر ظاهراً وصول به وصال از طریق تصوّف را منکر است قابل قیاس با بیت نخست است، به قرینهٔ دو اصطلاح این فرقه یعنی کرامات و مقامات.)

مُردم ز اشتیاق و درین پرده راه نیست — یا هست و پرده‌دار نشانم نمی‌دهد

برین دو دیدهٔ گریان من هزار افسوس — که با دو آینه رویش عیان نمی‌بینم

یارب، به که شاید گفت این نکته که: در عالم

رخساره به کس ننمود آن شاهد هرجایی؟

گاهی نیز سخن او گویای سرگردانی و تردید است:

نشان یار سفر کرده از که پرسم راست؟ — که هرچه گفت برید صبا، پریشان گفت

و اما دربارهٔ امکان رؤیت، چنان که اشاره شد، ابیات خلاف اینها و حاکی از روح امید نیز فراوان دارد، چنان که بارها می‌گوید در صورت پاکی آینه (دیده و دل) معشوق قابل مشاهده است، همچون: او را به چشم پاک توان دید چون هلال... (۷۳/۵) نظر پاک تواند رخ جانان دیدن... (۱۳۳/۸)... پاک شو اوّل و پس دیده بر آن پاک انداز (۲۵۸/۷) روی جانان طلبی، آینه را قابل ساز... (۴۷۶/۶) و...

(نیز دربارهٔ نومیدیهای گهگاهی او در این راه و بیحاصل ماندن تلاشها و جستجوهایش در باب تصوّف و عرفان، نک. ح غ ۱۶۶.) قطعاً توجه داریم که از یک دیوان سخن می‌گوییم و از یک حیات که همه‌چیز در آن هست، از هر اندیشه‌ای و گرایشی و حال و روزی، و به‌ویژه از شاعری که، جز در راه آرمانهای کلّی خویش، تعهد به هیچ مکتب و طریقتی بدان گونه که دل‌سپار و سرسپردهٔ آن باشد نسپرده؛ شاعری وام‌گیرنده از هر کس و هر جا و هر نحله. (و من، با وامگیری از اخوان ثالث: از این رُوش هم معتبر دوست دارم.)

۴. این هم از سخنانی است فراتر از سطح و ساحت منازعات موجود بشری بر سر رجحان این یا آن طریق و طریقت. هنوز خاتمت کار فرانرسیده است تا من و تو حقیقت را چون ماکیانی دست‌آموز میان دو دست خویش بینگاریم و بر سر آن با هم درآویزیم. راه حل فرجامینْ سپردن سر و دل و فرمان به دست اوست، خواه ما را به وصال خود برساند، و خواه نه. پس نادان مردا که شیفتهٔ خود و راه و رسم خویش باشد و غرق «خیال» که با «خُیَلاء» (= کبر و غرور) از یک مادّه است. در غزلهایی که

محتوای اصلی آن نقد صوفی و تصوف و مدّعیات و دعاوی متصوفه است، نتیجه‌گیری نهایی حافظ چیزی در همین مایه‌هاست؛ مثلاً در: خیز تا خرقهٔ صوفی به خرابات بریم... (غ ۳۶۶) که آنجا هم سخن از دعویها و طامات‌بافی‌های صوفیان است، نتیجه‌ای در همین مایه می‌گیرد:

خاک کوی تو به صحرای قیامت، فردا همه بر فرق سر از بهر مباهات بریم

و این همان عشق و اخلاص و اتکا و افتخار به خاک پای محبوب است، به جای بروت تافتن و غرور ورزیدن به خویش. آری، این هم نوعی از عرفان است در برابر عرفان بزرگانی چون نعمت‌الله؛ عرفانی که نه شطح و طامات می‌گوید، و نه سر از گریبان اناالحق‌زنی به در می‌آورد. صاحبش هم نه در خانقاه جلوس می‌فرماید، و نه طبیب خلق جهان است. عاشق مؤمن مخلصی است مثل کرورها آدم، همین. اصل دعوای حافظ با حضرات شیوخ هم همین است.

۵. معرفت: به نظر می‌رسد ترکیبی از علم، حکمت، اخلاق و عرفان مراد است، ترکیبی لاینفک، اگرچه اصل و بنلاد آن عشق و اخلاص و آشنایی دل و جان است، چنان که واژهٔ «آشنا» بیش از هرچیز دارای همین بار معنایی است. برابرنهادهٔ واژهٔ عربی «معرفت» در پارسی از ریشهٔ «شناس» یعنی شناخت، شناسایی و آشنایی می‌آید، و خواجه «آشنا» را به همان معنی و با بار ویژهٔ یاد شده به کار گرفته است.

مَن‌یَزید: جملهٔ عربی که در فارسی جانشین اسم شده، مخفّف «هَل مِن مزید» یعنی آیا کسی هست که زیاده کند؟ آنندراج. نوعی از بیع که هرکه از دیگر خریداران قیمت زیاده دهد خرید نماید. غیاث. حراج، مزایده؛ سنایی، در «تحریمة‌القلم»:

پس تو در من‌یزید هر بازار گوهر فقر می‌فروشی خوار

(مثنویها ۸۷)

«وداع وطن و رنج غربت به نزدیک من ستوده‌تر از آن‌که حسب و نسب در من‌یزید کردن.» (کلیله ۱۹۵) «این فرزندان را یوسف‌وار به من‌یزید آوردند.» (راحة‌الارواح ۱۱۳) و عبارتی که بیت حافظ بسیار نزدیک به آن می‌نماید، با برخی واژه‌های مشترک: «دل و جانش را در موسم معاملت عشق به من‌یزید داده.» ظهیری سمرقندی، سندبادنامه ۱۸۲ (دهخدا، با کاست و فزود) در تعریف منقول از آنندراج خطایی به نظر می‌رسد، و آن این‌که «من‌یزید» مخفّف «هل مِن مزید» نیست بلکه این دو در معنی معادل یکدیگرند.

روشن است که در هر مزایده‌ای آن کس که با مورد فروش و ارزش راستین آن

آشناست قاعدتاً برنده می‌شود. در داد و ستد عشق هم آن‌که آشنا با عوالم آن است جان را به عنوان نخستین بها در میان می‌نهد:

اهـل نـظر دو عـالم در یک نـظر بـبازند

عشق است و داو اوّل بر نقد جان توان زد

البته این معنی هم ممکن است به صورت ایهام در میان باشد که: فروشندگان هم از باب رعایت جانب خریداران آشنا ترجیح می‌دهند با آنان معامله و کالا را نصیب آنان کنند، و در این معنای محتمل، عشق چیزی نیست که در کف هر کس و ناکسی گذاشته شود. به دیگر سخن، در این معامله نه تنها به فروش رساندن چیزی و صِرف سود بردن، بلکه ماهیت خریدار هم اهمیت دارد. بنابراین، «اهل نظر» هم می‌تواند خریدار و هم فروشنده را در بر گیرد.

۶. حضرت رسالت می‌گریست که: «ترسم که امّت من شرک آورند؛ نه آن‌که بت پرستند یا ماه و آفتاب پرستند، لکن عبادت به روی و ریا کنند.» (کیمیای سعادت ۲، ۲۰۹) سعدی:

گناه کردن پنهان به از عبادت فاش اگر خدای‌پرستی، هواپرست مباش

(غ ۲۹، بخش مواعظ)

نیز این بیت شیخ، که به نظر می‌رسد در بیت خواجه فقط دو سه لفظ آن عوض شده است:

هفتاد زلّت از نظر خلقْ در حجاب بهتر ز طاعتی که به روی و ریاکنیم

(غ ۴۶، همان بخش)

بیت حافظ این فحویٰ را دارد که: مَی خوردنِ آشکارا تنها یک گناه است، حال آن‌که صد گناه در خفا بهتر از عبادات فاش برای کشیدن به چشم خلق است. همچنین ممکن است این معنی هم منظور نظر بوده باشد که: گناهانی که در خفا صورت می‌گیرد عملاً و معمولاً شدیدترین آنها هم هست، چون سرقت، زنا، لواطه و غیره، و شاید هم از همین روست که بیت اخیر سعدی و آنِ حافظ از قویترین ابیات موجود در ذمّ ریاست.

۷. پیراهن یوسف: تلمیح به ماجرای مشهور پیراهن و آغشته شدن آن به خون دروغین به دست برادران حسود (یوسف ۱۸) «پیراهنی بود که ابراهیم را (ع) جبریل از بهشت آورده بود در آن وقت که او را در آتش انداختند. ابراهیم آن را به اسحق داده بود و اسحق به یعقوب داده و یعقوب آن پیراهن را درپیچیده بود در میان پارهٔ نی،

یوسف را تعویذی ساخته و در گردن او افگنده. جبریل (ع) آن پیراهن از میان نی بیرون کرد و در وی پوشید.» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۱۴۰؛ برای آگاهی از ماجرای پیرهن و دنبالهٔ این ماجرای دل‌انگیز، نک. پس از آن.) یعقوب با بوییدن پیراهن می‌گوید: همانا من بوی یوسف را می‌شنوم، اگر به بیخردی منسوبم نکنید. (همان کریمه ۹۴)

م: (در: یوسفم) هم می‌توان آن را شناسهٔ اضافی (= یوسف من) گرفت، و هم شناسهٔ مفعولی (= بوی یوسف مرا آید).

ش: نیز همان حالت را دارد و به هردو صورت قابل توجیه است. البته مطابق قواعد دستور قدیم معمولاً شناسه‌ها را در این گونه موارد مفعولی می‌انگاشتند.

غَیور: صیغهٔ مبالغه از «غیرت» (عربی: غَیرة) = حمّیّت و اَنَفَة (لسان‌العرب) غیور = بسیار غیرت‌دارنده، ناموس‌پرست، بسیار رشک‌برنده یا رشکناک یا رشکن، حسود (دهخدا) دو معنای اخیر قابل تبدیل به یکدیگرند، چه غیور کسی است که غیری را در امور ناموسی یا ننگ و نام برنمی‌تابد و این خود بدل به حسود می‌شود. و اما «غیور» در اینجا از اوجهای ظرافت ایهام در شعر حافظ و حاوی چند معنی است که هریک حامل نکته‌ای و طنزی دربارهٔ متصوفهٔ مورد نقد و طعن اوست: الف. اهل غیرت، اصطلاح خاص تصوف (دربارهٔ غیرت مُحبّ، نک. ح ۵۰/۸، و غیرت محبوب: ح ۷۵/۸.) در هر حال، صوفیان خود را ارباب غیرت می‌نامند. ب. حسود و رشک‌بر؛ ارادهٔ این معنی را از آن روی محتمل می‌دانم که صوفیه، اگرچه خود را با همدیگر یگانه و یدِ واحده می‌دانند، ولی مخالفان آنان دست کم عده‌ای را از ایشان متهم به همچشمی و حسد با دیگران به‌ویژه در امر قدرت و نفوذ و شأن و شکوه دستگاه خویش کرده‌اند. همگان می‌دانند که اصل ماجرای یوسف هم از حسد برادران خاست. «قیلَ للحسن: أَیَحسُدُ المؤمنُ؟ قال: ما اَنْساکَ بنی‌یعقوب؟» (کشف‌الاسرار ۵، ۱۲) (کسی به حسن گفت: آیا مؤمن حسد می‌ورزد؟ گفت: چه چیز [ماجرای] فرزندان یعقوب را از یاد تو برد؟) حافظ خود گاهی «غیور» را به همین معنی آورده است، مثل: عزیز مصر به رغم برادران غیور... (۲۳۷/۵) ج. کنایه از سالک و اهل سلوک، چنان که «غیوران شب» به همین معنی است. (دهخدا) معنای اخیر به هر حال مرتبط با مقولهٔ «الف» است. د. استعارهٔ تهکّمیّه یا تسمیه به ضد = بی‌غیرت، بی‌حمیت (به اعتبار دریدن پیراهن کسی و بدن برهنهٔ او را در معرض نگاه نامحرم نهادن) که این معنی نقطهٔ اوج طنز بیت است.

قبا کردن: = پاره کردن (نک. ح ۱۳۳/۵.)

پیراهن یوسف، نمادی است از ارزشهای مورد نظر شاعر از عشق، معرفت، ایمان و اعتقاد، چنان که بوی خوش این پیراهنْ بیناسازندهٔ هر کور و کوردلی است: اِذهبوا بِقَمیصی هذا فَاَلْقُوهُ علیٰ وجهِ اَبی یَأْتِ بصیراً (یوسف ۹۳) (این پیراهن مرا ببرید و بر چهرهٔ پدرم بیفگنید، که بینا خواهد گشت.) و اما آدم غیور گاهی گریبان خویش می‌درد، و شخص فاقد غیرتْ جامه و پوشش کس و عزیز خویش را. شاعر می‌گوید: به راستی این چه غیرتی است؟ و من بیم دارم که غیرت حضرات منجر به پاره شدن این پیراهن عزیز شود. مقصود او چیست؟ شاید مراد این باشد که این گونه دعاوی یا دفاع متصوفه از راه و رسم خویش به عکس، در مآلْ عورتی عریان را از آنچه عشق و معرفت و ایمان و نجات می‌خوانند به خلق خواهد نمود و آنها را بی‌اعتبار خواهد ساخت. دریغ است دم زدن اینان از یکچنین عشق و معشوق عزیز و لطیفی. آیا بدین گونه می‌توان خود را طبیب جهانیان و پیشوای رستگاری آنان خواند، آن هم با این رعونت و این کوس و کرنای دعوی و خود را آگاه از اسرار درون پرده فرانمودن؟ نه، ممکن نیست این راه جز به تباهی ارزشهای اعتقادی منجر شود.

و اما قزوینی پس از این، دو بیت پیاپی را افزون دارد:

بگذر به کوی میکده تا زمرهٔ حضور　　اوقات خود ز بهر تو صرف دعا کنند

پنهان ز حاسدان به خودم خوان، که منعمان　　خیر نهان برای رضای خدا کنند

برخی طبعها هم هردو و گاه یکی از این‌دو را علاوه دارند. نیساری هردو را اصیل دانسته است. اما این نگارنده در درون ساختاری که در باب اجزای آن و نیز ارتباط آنها سخن گفته این دو بیت را بیگانه و حتی موجب خلل می‌یابد. (نک. سخن پایانی.) اما در اینجا هم مطابق معمول توضیحی می‌دهد.

بیت نخست

زُمره: گروه مردم (نک. ح ۱۹۴/۷.)

حضور: ظ. ایهام: الف. معنای معمولی؛ ب. اصطلاح عرفانی = حضور قلب (نک. ح ۱/۷.) «زمرهٔ حضور» بر روی هم یعنی اهل حضور دل.

اوقات: این نیز ایهامی است میان معنای معروف، و اصطلاح تصوف یعنی جمع «حال»، در برابر «مقام». (نک. ح ۳۳۳/۷.)

بیت دوم

مضمون بسیار نزدیک به رباعی زیر است: «شیخ ما [بوسعید ـ م] گفت: بلقسم بشر

یاسین بسیار گفتی این بیت:

مهمان تو خواهم آمدن جانانا　　مستْواریک و زِ حاسدان پنهانا

خالی کن خانه وَآز پسِ مهمان آ　　با ما کس را به خانه در منشانا»

(اسرارالتوحید ۱، ۳۱۱)

بیت افزونیِ مذکور، حاوی طنز (البته از مقولهٔ طیبت و خوش‌طبعی، نه بیش) است: مرا دور از انظار حسودان به خلوت خویش راه ده. شاعر به طنزْ نام این خلوت را همراه با آنچه معمولاً در آن روی می‌دهد «خیر» یا «عمل خیر» نهاده، و طنز مضاعف در «رضای خدا» برای همان بوس و کنار. و اما «رضای خدا» در مواردی که معشوقِ مورد خطاب در حقیقتْ خود حضرت حق است، امکان دارد مشمول «ردگم کردن» باشد، که درباره‌اش توضیح داده‌ام. (نک. ح ۶۲/۴.)

۸. سعدی:

پرده اگر برافگنی، وه که چه فتنه‌ها رود

چون پس پرده می‌رود این همه دلربایيت

(غ ۱۵، بخش مواعظ)

تا خود برون پرده حکایت کجا رسد　　چون از درون پرده چنین پرده می‌دری

(غ ۵۴۳)

حافظ به احتمال از این دو بیت تأثیر پذیرفته، اگرچه مراد من اخذ تأثیر از زبان و صِرف قالب مضمون است، و نه اندیشه، زیرا پیداست موضوع سخن حافظ متفاوت است.

حالی: («ی» نسبت) اینجا = در این زمان، هم اکنون؛ معنای دیگر: در حال، در ساعت، فی‌الفور، در آن زمان، همان دم، در دم (دهخدا) به معنای مورد نظر حافظ، سوزنی:

حالی برِ او هرکه درآید به سؤالی　　آسوده‌دلی یابد، حالی و مآلی

(نقل از دهخدا؛ دیوان ۳۵۵ به غلط: یابد و)

به معنای دوم، سنایی:

خال ما بود خصم او حالی　　لیک حالی ز خیرها خالی

(حدیقه ۸۵)

نظامی:

ره پیش گرفت زید، حالی　　می‌رفت چو باد لاابالی

(لیلی و مجنون ۲۳۷)

= حالیا (نک. ح ۶۸/۲.)

حافظ گاهی از کارها و کردارهای صوفیان عصر خویش به «فتنه» تعبیر کرده و در اینجا نیز مراد همین است. در مورد حاضر هم می‌توان حافظ را با حافظ تفسیر کرد. پیشتر در شرح بیت ۴ آن را با بیتی از یک غزل او که قضا را در طعن و ذمّ صوفی است سنجیدیم. (غ ۳۶۶). اتفاقاً در آنجا هم از آنچه در اینجا «بسی فتنه» می‌خواند با «باریدن فتنه» از آسمان یاد کرده است:

فتنه می‌بارد ازین سقف مقرنس، برخیز

تا به میخانه پناه از همه آفات بریم

در بیت متن هم می‌گوید: اکنون که هنوز پرده و حجابی هست، صوفیان و شیوخ ایشان این همه فتنه و شرارت به پا کرده‌اند؛ معلوم نیست اگر روزی حریمها برداشته و حجابها دریده شود می‌خواهند چه کار کنند؟ یعنی این هنوز از نتایج سحر است، و به اصطلاح هنوز کجایش را دیده‌ای؟

۹. واپسین تازیانهٔ طعن و تعریض را هم بر گُردهٔ گردانندگان معرکهٔ تصوف به این شیوه فرود می‌آورد: مثل بیت ۲ که درد درون را از طبیبان کذّاب طامات‌باف فروخورد، اینجا هم حدیث از همان درد می‌کند. حتی سنگ هم به ناله درمی‌آید، اما شرح این درد را صاحبدلی باید (همچون خود خواجه). آری، باز (به قول شاملو) «سخن از دردی است که ایشان‌اند».

۱۰. حافظ، گهگاه و به گونه‌های گوناگون، سخن از یک اصل تصوف و عرفان گفته که عبارت است از ناپایداری احوال عارفانه، و این‌که هر حال جز لمحه‌ای و لمعه‌ای برق‌گونه و گذرا نیست، و در اینجا آن را با عدم امکان «دوام وصل» بازگو می‌کند، «... یعنی طمع مدار وصال دوام را». (در همین باره، نک. ح ۷/۵.) اما این تنها یک بُعد از بیت حاضر است، و بُعد دیگر ابطال ادعای عدّه‌ای از متصوفه است که بسی اوقات، دست کم در اشعار طاماتی‌شان، چنین وانمود می‌کنند که همواره در کنف لطف محبوب و خفته در دامان وصل‌اند. خواجه اینجا اگرچه امکان وصال را به طور مطلق منکر نمی‌شود، اما همچون بیت اخیر، ثبات و دوامی برای آن قایل نیست. شاه و گدا را هم به ترتیب بدل از معشوق بی‌نیاز و عاشق مفتقر آورده است. فعل «کنند» جمع ولی به معنای مفرد است، که چند بار نظیر آن را به کار برده، و آن در موضعی است که فاعل مفرد است و شناختهٔ همگان، و لذا از فرط بداهتْ نیازی به مفرد آوردن آن نیست، پس جمع بسته می‌شود، درست مثل:... گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند، که

نمونه‌هایش هم ذکر شد. (نک.ح ۱۷۹/۱.) بنابراین «شاه» در اینجا یکی بیش نیست، و آن هم کسی بجز معشوق نه.

* * *

شعر را شاید بتوان ژرف‌ترین و گویاترین شعر حافظ از جهت تفکر او در باب تصوف و عرفان و تلقی وی از هریک از این‌دو، و از نظر زبان و بیانْ استوارترین سخن او خواند. در هر حال کم‌نظیر در تاریخ غزل، و از حیث محتوی، فراتر از مرزهایی است که معمولاً برای این قالب تصوّر می‌شود. به گمان من ظرافت غزل و صلابت قصیده را یکجا دارد. هر بیت آن را جهانی از حرف و حکمت می‌یابیم، تا آنجا که اگر من نمی‌کوشیدم تا سخن دراز نکشد، معلوم نبود حجم شرح سر به کجا می‌زد. ترسیم حدّ و مرز و بیان تفاوت عمدهٔ تصوف و عرفان با هم کاری است دشوار، اما اگر به عنوان بیان راه و رسم حافظ قرار باشد از اصل و جوهرهٔ عرفان بدون رسوم ظاهر و مقتضیات مسلکی و عملیِ تصوّف سخن بگوییم، مصداق نیکوی آن همین شعر است، که بازنمودی است گویا از تصور و تلقی او از عرفان به شخصی‌ترین و درونی‌ترین مفهوم آن، در عین پرهیز از تصوف به معنای رایج کلمه.

در کلّ غزل، از نظر محتوی و مضمون، دو چیز پا به پای هم پیش می‌رود: غرور ـ فروتنی، ادعا ـ اخلاص، صدق ـ ریا، صوت و صیت و آوازه از خود درافگندن ـ سر فرود آوردن و درد فروخوردن و به خدای خود انداختن کار. اگر می‌گویم خواجه به جای انتقادهای همیشگی از صوفیان در اینجا و آنجای اشعار، همه چیز را در شعر حاضر یکجا برون ریخته و یکباره از خجالتشان درآمده از همین روست. ریش درون در اینجا سر باز کرده است.

از نظر این نگارنده، پیوستگی کامل و بی‌خلافی میان ابیات (البته مطابق ضبط خانلری، و نه ابیات برافزودهٔ این یا آن طبع) وجود دارد. غزل اساساً بر پایهٔ تقابل دعویهای صوفیانه (در این شکل و شمایل خاص تصوف) و صدق و اخلاص عارفانه بنا شده، و آنگاه هریک از این دو مفهوم کلی برای خود شاخه‌هایی از نظر موضوع و مضمون پیدا می‌کند، مثلاً بیتهای ۱ تا ۳ بر مبنای دعوی اصابت نظر در اموری فراتر از درک و داوری بشر، ۴ تا ۶ در توصیه به خلوص و اجتناب از تفاخر و تظاهر، مجدداً بیتهای ۷ و ۸ در خصوص گفتار و کردار مدّعیانهٔ شیوخ ـ که این بار دیگر ابعادی وسیع از تأثیرات ویرانگر فراگیر (که شاعر به «فتنه» تعبیر می‌کند) می‌یابد، که می‌تواند کلّ

روح ایمان و معرفت را در جامعه و عصر خدشه‌دار کند. سرانجام بیت ۹ معرّف موضع نهایی شاعر در این باره و نتیجه گیری اوست: حتی دل سنگ هم به درد می‌آید. ملاحظه می‌کنید که ترتیب کلّی ابیات (قطع نظر از امکان پس و پیشی‌هایی جزئی و بی‌تأثیر در این یا آن نسخه) کاملاً منطقی و سنجیده است. نیز مطابق شرح ابیات، به گمانم به خوبی معلوم می‌شود که چرا گفتم آن دو بیت خارج از این ساختار یکپارچه و هدفمند است. می‌توان پرسید: در یکچنین مجموعهٔ منسجمی از تفکر انتقادی از راه و رسم متصوفهٔ متنفّذ و معروف و طرح زیانهای فردی و جمعی آن، این دو بیت با صبغه و لحن عاشقانه و مغازله‌ای چه می‌کند؟ آیا به راستی حتی مویی اضافی در این میان می‌گنجد؟ به گمان من وقتی کلّ شعر در رویکردی اندیشه‌مندانه و با این قوّت و قدرت از شأن عشق و اخلاص سخن می‌گوید، دیگر چه نیازی به دو بیتی هست که شعر را به کلّی و بی‌دلیل از مسیر خود منحرف می‌کند؟ این نیز بعید نیست که خود شاعرْ نخست این‌دو را هم گفته باشد ولی در فرصتها و نسخه‌های بعدی، آنها را به لحاظ عدم تناسب و تجانس با کلّ ساختار کنار نهاده باشد. آن طنزی که در مورد بیت «پنهان ز حاسدان...» ذکر کردم نیز از مقولهٔ طنزهای سبکتر یا صرفاً شوخ‌طبعی است و به طبع متفاوت با طنز فخیم و سنگین دیگر ابیات. البته چنانچه قصد توجیه این دو بیت در ساختار شعر به هر تعبیه و تمهیدی در میان باشد، می‌توان مثلاً آن «میکده» را در مقابل رسوم ظاهر تصوّف گذاشت، یا فرضاً «حاسدان» را به یک معنای «غیور» (= حسود) مرتبط انگاشت؛ اگر شما بپسندید، من حرفی نخواهم داشت.

امتیاز این غزل تنها در محتوای آن نیست، بلکه محتوی و شکل نیز در موزون‌ترین و متعادل‌ترین وجه آن یکدیگر را چون شیر و شکر در بر گرفته‌اند، بی‌این‌که شاعر اصلاً نیازی به هیچ گونه تمهید و تکلّفی از نظر عناصر شکلی احساس کرده باشد؛ مع هذا در اینجا شکل هم در همان اوج سیر می‌کند که محتوی. کافی است برای نمونه نظری به عناصر شکلی در مطلع (کیمیا، خاک، نظر، گوشهٔ چشم) یا بیت ۷ (نمادهای پیراهن، بوی یوسف، قبا کردن و طنز درخشان با معانی «غیور») بیندازیم تا این تناسب معجزه‌گون را دریابیم.

سرانجام، نکته‌ای هست که دریغ است بر آن تأکید نشود. دیدیم که عبدالرزاق در رساله‌اش دربارهٔ شاه نعمت‌الله، و هدایت در ریاض العارفین، چه درک سطحی و غلطی از شعر حافظ از خود نشان داده و آن را ابراز ارادت حافظ به سید پنداشته‌اند. وقتی به‌ویژه کسی با فضل و ادب هدایت اینچنین به راه خطا و خلاف مراد خواجه می‌رود،

باید در پی کشف دلیل برآمد، که به گمان من چیزی نیست جز قرائت هر بیت از شعر به صورت جدا و بدون پیوندهای موجود میان ابیات مختلف در درون ساختاری به نام شعر، و این همان مشکل بزرگی است که همواره و حتی در عصر ما به قوّت وجود دارد، چنان که مظاهر و نمونه‌های متعدد آن را تا کنون مطرح کرده‌ام.

۱۹۲

۱ شاهدان گر دلبری زین سان کنند
زاهدان را رَخنه در ایمان کنند

۲ هرکجا آن شاخ نرگس بشکفد
گلرخانش دیده نرگسدان کنند

۳ یار ما چون سازد آغاز سماع
قدسیان بر عرش دست‌افشان کنند

۴ ای جوان سروقد، گویی بزن
پیش ازان کز قامتت چوگان کنند

۵ عاشقان را بر سرِ خود حکم نیست
هرچه فرمان تو باشد، آن کنند

۶ مردم چشمم به خون آغَشته شد
در کجا این ظلم بر انسان کنند؟

۷ پیش چشمم کمتر است از قطره‌ای
آن حکایتها که از طوفان کنند

۸ عِید رخسار تو کو، تا عاشقان
در وفایت جان خود قربان کنند؟

۹ خوش برآ با غصّه، ای دل، کَاَهل راز
عیش خود در بوتهٔ هجران کنند

۱۰ سر مکش، حافظ، ز آه نیم‌شب
تا چو صبحت آینه رخشان کنند

۱. مضمون احتمالاً متأثر از سعدی است، اگرچه شیخ با حسن تعلیلی ظریف، علت خلوت‌گزینی زاهدان را دلبری کردن شاهدان دانسته، یعنی زاهدان گوشه گرفته‌اند تا از تاراج دنیا و دینِ (همه‌چیزِ) خود به دست این زیبارخان پیشگیری کنند:

گر شاهدان نه دنیی و دین می‌برند و عقل   پس زاهدان برای چه خلوت گزیده‌اند؟
(غ ۲۲۵)

مؤلف مصباح‌الهدایة می‌گوید: هرگاه «شاهد» به صورت مطلق و مفرد بیاید، مراد حق است، و اگر به صیغهٔ جمع [مثل بیت حاضر ـ م] باشد خلق، یعنی زیبارخان بشری، مراد است. (۱۴۱) اما این ظاهراً قاعده‌ای قطعی و بی‌خلاف نیست، زیرا صیغهٔ جمع در فاعل و فعل در مواردی به جای مفرد به کار رفته است. (نک. ح ۱۷۹/۱.) در اینجا به قرینهٔ بیتهای بعد نیز «شاهدان» به نظر می‌رسد به جای «شاهد» (محبوب مورد نظر) آمده باشد، البته باز الله اعلم.

رَخنه (کردن): رخنه، سوراخ یا شکاف دیوار یا روزنه؛ [مجازاً] عیب و فساد (دهخدا) در معنای اخیر، اغلب در مورد امور اعتقادی، مثل دین، ایمان، زهد و عفاف به کار می‌رود.

۲. شاخ نرگس: به نظر من مراد ساقهٔ گل نرگس است، و نه شاخه به معنای معروف که شامل تعدادی گل و برگ است. ساقهٔ نرگسْ بی‌برگ، سبزرنگ، میان‌تهی و نی‌مانند است. (گرامی، گل و گیاه ۳۷۱) همین ساقه است که در نرگسدان و هر ظرف دیگر می‌گذارند. استعارهٔ شاخ نرگس برای معشوق، هم از جهت رخسار گل‌گونه و چشمان نرگس‌وار اوست و هم قامت راست همچون ساق این گل و شاید هم سرسبزی.

نرگسدان: چشم زیبارخان را از آن روی چنین تعبیر کرده که آنان معشوق شاعر را به دلیل منتهای جمال و عزّت به همان گونه در چشم خود جای می‌دهند که شاخ نرگس را در ظرف خود. پیداست این تشبیه با تفضیل معشوق بر این گلرخان نیز همراه است. نرگسدان به معنی گلدان و جای نرگس در زمانهای پیش از حافظ به کار می‌رفته است؛ خاقانی:

هر زمان از بیم نارالّله ز نرگسدان چشم　　　کوثری بر روی و موی چون سمن بگریستی

(دیوان ۴۴۱)

منم از گِل، به گلین رطل خورم گلگون می

کو برم جام زر ایمه، که نه نرگسدانم

(همان ۷۸۱)

(ایمه = اکنون، این دم؛ معین) مولانا، با تشبیه چشم به نرگسدان:

چه دارد در دل آن خواجه که می‌تابد ز رخسارش؟

چه خورده‌ست او که می‌پیچد دو نرگسدان خمّارش؟

(کلیات ۳، ۸۶)

امشب، ای دلدار خواب‌آلود من　　　خواب را رانی ز نرگسدان، بلی

(۶، ۱۷۰)

ش: شناسهٔ متعلق به «نرگسدان» (= دیدهٔ خود را نرگسدان او می کنند.)

۳. ظاهراً می خواهد بگوید یار او موجودی آسمانی است، خواه این یارْ معشوق آسمانی باشد، و خواه بدل از او قرار گرفته باشد.

۴. گویی بزن: اینجا = آزمونی کن، قدمی بردار؛ احتمالاً می خواهد بگوید: دلی از ما به دست آور، پیش از آن‌که پیر و ناتوان شوی و قامت راست سروگونهٔ تو همچون سر چوگان خمیده شود و کاری از تو برنیاید.

۶. آغَشته: بر وزن واگشته، آلوده و تر کرده و آمیخته باشد. (برهان) در دو فرهنگ قدیمی لغت فرس و صحاح‌الفرس حرکت «غ» ذکر نشده، اما دهخدا مثل برهان به فتح ضبط کرده. معین به فتح و کسر هردو آورده، که به نظر می‌رسد کسر را از جهت تداول در زمان ما قید کرده باشد. آغشته: الف. آلوده؛ فردوسی:

چو بهمن برادرش را کشته دید　　　زمین زیر او چون گِل آغشته دید

(شاهنامه، بروخیم ۱۶۹۵؛ مسکو ۶، ۲۸۴)

ب. آمیخته: «[اهلیلج را] چون با شکر و ترنجبین خورند [...] باشد که اندر آب آغشته خورند.» (الابنیه، نسخهٔ عکسی به‌اهتمام زلیگمان ۱۴) ج. خیسانده: «چون به پشمی به زیر برگیری اندر آب مورْد آغشته، خون بازگیرد.» (همان ۱۰۰) (فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ ـ ب) گفتنی است که هرسه معنای مذکور برای این واژه در بیت مناسب است.

انسان: ایهام: الف. آدم، بشر؛ ب. انسان‌العین (= مردم چشم) دربارهٔ «مردم چشم» پیشتر توضیح داده شد. (نک. ح ۵۵/۱.) مردمک چشم در برخی زبانها از نظر لفظ و معنی مشترک است. در پارسی: مردم یا مصغّر آن مردمک، در عربی: انسان، و نیز لعبة (= لعبت در پارسی) در ترکیب لعبة‌العین، و در انگلیسی pupil یا pupil of the eye، که آن هم به مردم و انسان بسیار نزدیک است، زیرا به معنی دانش‌آموز، دانشجو در کالج و امثال اینهاست، و جالب توجه این‌که همریشه با واژهٔ puppet به معنی لعبت، عروسک یا کلاً بازیچه، که درست مثل معادل عربی آن (لعبت) است، و این تسمیه هم از جهت حرکت و تحرّک بازی‌گونهٔ مردمک چشم است. (با استفاده از *Webster's Third New International Dictionary*) انسان‌العَین: از آن روی بدین نام خوانده‌اند که آدمی خود را در آن می‌بیند. ذوالرِّمّة گفته:

وإنسانُ عَینی یَحْسِرُ الماءُ تارَةً　　　فَیَبْدو، و تاراتٍ یَجُمُّ فَیُغْرِقُ

(در مردمک چشم من باری آب فرومی‌رود و بیرون می‌آید و بارها آب در آن

چندان جمع می‌شود که آن را غرق می‌کند.) (ثعالبی، ثمارالقلوب، ترجمهٔ انزابی‌نژاد ۴۸) ایهام مشابه حافظ از سعدی:

چشم نابینا، زمین و آسمان   زان نمی‌بیند که انسانیش نیست

(غ ۱۱۸)

۷. پیش چشمم: ایهام: الف. به چشم من، در نظر من؛ ب. پیش اشک چشم من، در برابر گریهٔ من، چنان که می‌گوید:

گریهٔ حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق؟

کاندرین طوفان نماید هفت دریا شبنمی

۸. عید: چنان که از بیت برمی‌آید، ناظر به عید قربان یا اَضحیٰ است. از «عید رخسارِ» یار مراد عید همیشگی عارفان است. اهل تصوف و عرفان می‌گویند: عید ما در برابر دو عید مسلمانان و زاهدان (که تنها سالی دو بار است) دایمی است، و در این باره به «حال» عارفانه نظر دارند، چنان که سنایی می‌گوید:

عارفان در دَمی دو عید کنند   عنکبوتان مگس قدید کنند

مراد او این‌که عید و بهشت عارفانْ دایمی و حتی در هر دم و بازدم است، درحالی‌که تکیه بر گذشته کردن و نقد حال را واگذاشتن در حکم مگس خشک کردن عنکبوت و گذاردن آن برای روز مباداست. مولانا نیز:

سالی دو عید کردن، کار عوام باشد   ما صوفیان جان را هر دم دو عید باید

(کلیات ۲، ۱۷۸)

حافظ هم عید رخسار یار یا عید عاشقان را به صورتی پوشیده در برابر عید زاهدان گذارده است.

قزوینی بیت را ندارد، اما نیساری آن را اصیل دانسته است. به هر حال بیتی حافظ‌وار به نظر می‌رسد.

۹. خوش برآمدن (با): هیچ‌یک از فرهنگهای قدیم و جدید (تا آنجا که من دیده‌ام) و حتی معین و دهخدا، یکچنین عبارت فعلی را بدین صورت و معنی ضبط نکرده‌اند. دهخدا «برآمدن با» را بدین معنی دارد: برابری و مقاومت کردن، همالی یا غلبه کردن بر (یادداشت مؤلف). اما من گمان می‌کنم «خوش برآمدن با کسی یا چیزی» بر روی هم و به معنای خاصی است که ضبط آن ضروری می‌نماید. معنای استنباطی اینجانب چیزی از این دست است: خوش بودن یا نشستن با کسی یا در محفلی، و عمل و رفتار مناسب با آن کس یا آن جمع داشتن یا به‌درستی تا کردن با هر کس. مثلاً دولتشاه

سمرقندی، قضا را در صحبت از حافظ، پس از مقداری تعریف و تمجید از خُلق خوش، خوش‌مشربی و خوش‌صحبتی او، می‌گوید: «با همه کس خوش برمی‌آمد.» (تذکرةالشعراء ۳۰۳) این البته غیر از «خوش برآمدن (از)» در این بیت خواجه است، که معنای به خوشی بیرون آمدن است:

بده کشتی مَی تا خوش برآییم　　　ازین دریای ناپیداکرانه

سعدی در مجلس اول، دربارهٔ شمع: «حاضران مجلس با او خوش برآمده هرکس به مراعات او کمر بسته...» عراقی:

کجایی، ساقیا؟ جامی به من ده　　　که یک دم با حریفان خوش برآیم

(کلیات ۲۴۳)

خواجو:

یک نفس خواهم که باگل خوش برآیم در چمن　　　لیک نتوانم ز دست بلبل بسیارگوی

(دیوان ۷۶۲)

اهل راز: عارفان عاشق، چنان که می‌گوید:

رباب و چنگ به بانگ بلند می‌گویند　　　که: گوش هوش به پیغام اهل راز کنید

بوته: احتمالاً مشتق از ایرانی باستان vi-taka = ذوب، مادّهٔ مذاب، مرکب از vi (پیشوند) و taka از ریشهٔ tak = تاختن، جاری شدن؛ عربی دخیل: بوتَة، بوتَقَة، بودَقَة، بوطَة (فرهنگ ریشه‌شناختی) کوره و ظرفی از گِل حکمت که آتش در آن کارگر نشود و برای گداختن طلا و نقره و آهن و غیره به کار می‌رود؛ فردوسی:

اگر نیستم من ستم‌یافته　　　چو آهن به بوته درون تافته

(شاهنامه، بروخیم ۱۳۲۳)

(فرهنگ تاریخی) اما عیش کردن در بوتهٔ هجران از آن جهت است که همچنان که زر و سیم در کوره خلوص می‌یابد، عاشق هم در آتش هجران آبدیده و خالص می‌شود. همچنین ممکن است ناظر به رجحان هجران و فراق بر وصال نیز باشد. برخی عرفا فراق را برتر از وصال دانسته و از «فراق مرجّح بر وصال» یاد کرده‌اند. (در این باره، نک «وصال ـ فراق» در: ح ۶۳/۷.)

خوانش «عیشِ خود» و «عیش، خود» هردو جایز است.

۱۰. آه نیم‌شب: خاقانی:

شب بیش زنند عاشقان آه　　　شب پیش رود عروس زی شاه

(تحفةالعراقین ۲۲۹)

ت: شناسهٔ اضافیِ مقدّم واقع شده (= چون صبح، تو را آینه) که به نثر امروز چنین می‌شود: تا چو صبح، آینه‌ات را... (همچنان که در بیت ۲ «ش» چنین حالتی داشت.)

آینه: استخدام دارد: الف. در مورد صبح، عبارت از خورشید؛ ب. در خصوص انسان، استعاره از دل.

آینهٔ صبح: فراوان به معنی خورشید آمده؛ کمال اسمعیل:

تا ز زنگار فلک آینهٔ صبح دمید　　　هم بر آن گونه که از آینه زاید زنگار

(دیوان ۹۹؛ فرهنگ اصطلاحات نجومی)

۱۹۳

۱ گفتم: کَی‌ام دهان و لبت کامران کنند؟
گفتا: به چشم، هرچه تو گویی، چنان کنند

۲ گفتم: خَراج مصر طلب می‌کند لبت
گفتا: درین معامله کمتر زیان کنند

۳ گفتم: به نقطهٔ دهنت خود که برد راه؟
گفت: این حکایتیست که با نکته‌دان کنند

۴ گفتم: صنم‌پرست مشو، با صمد نشین
گفتا: به کوی عشق، هم این و هم آن کنند

۵ گفتم: هوای میکده غم می‌برد ز دل
گفتا: خوش آن کسان که دلی شادمان کنند

۶ گفتم: شراب و خرقه نه آیین مذهب است
گفت: این عمل به مذهب پیر مغان کنند

۷ گفتم: ز لعل نوش‌لبان پیر را چه سود؟
گفتا: به بوسهٔ شکرینش جوان کنند

۸ گفتم که: خواجه کی به سرِ حجله می‌رود؟
گفت: آن زمان که مشتری و مه قِران کنند

۹ گفتم: دعای دولت او وِرد حافظ است
گفت: این دعا ملایک هفت آسمان کنند

۱. کَی‌ام: (قزوینی: کیم) «م» شناسهٔ مفعولی است که مقدّم واقع شده (= کی دهان و لبت کامرانم می‌کنند، یا: مرا کامران می‌کنند؟) اما مصطفی مقرّبی «کَیَم» (kayam = که‌ام = که مرا، در کاربرد گویشی) را درست می‌داند و پیشنهاد می‌کند. مطابق این خوانش، جمله بدین معنی خواهد بود: گفتم: آیا دهان و لبت مرا کامران می‌کنند؟ بدین سان دیگر صحبت از «کَی» و «چه وقت» نیست، بلکه موضوع بر سرِ کامران کردن یا نکردن است. استدلال ایشان این است که اگر «کیِ» زمان بگیریم مصراع دوم جواب مصراع اول نخواهد بود، و این جواب قاعدتاً باید از جنس زمان، مثل: هم‌اکنون، فردا، وقت

دیگر (در حالت اثبات) یا: هرگز، هیچ‌وقت (در حالت نفی) باشد. («بیتی از حافظ»، حافظ‌شناسی، دفتر ۳، ۱۳۶۵، ص ۲۰ـ۲۶.) این نظر یا پیشنهاد، تا آنجا که این نگارنده در جریان است، با حسن قبول یا استقبال روبرو نشد. اسلامی ندوشن نیز در پاسخی به‌صورت نامه چنین گفت که (نقل به معنی برای رعایت اختصار): من، حتی به فرض صحت «کَیَم»، اگر نَی هم لای ناخنم بکنند حاضر به چنین خوانشی نخواهم شد. ایشان در حقیقت آن را مغایر با بیان فصیح و هموار خواجه دانسته‌اند. (نشر دانش، س هفتم، ش سوم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۶، ص ۷۳ـ۷۴.) این نگارنده، خوانش معمولی یا همیشگی را ترجیح می‌دهد، زیرا به احتمال قوی، معشوق (یا شاعر) عمداً به گونه‌ای پاسخ می‌دهد که منطقاً جواب سؤال عاشق نیست. همچنین به نظر بنده می‌رسد که این بیت تنها موردی در کل شعر نیست که معشوق جواب درست یا مستقیم یا متناسب با سؤال یا قول عاشق یا شاعر نمی‌دهد. حال از این جهت که بحث این نگارنده مقوله‌ای ساختاری و نیازمند بررسی ابیات به صورت کلّی و یکجاست، پاسخ دقیقتر خود را دربارهٔ این بیت نیز به مکان مناسب آن موکول می‌کند. (نک. سخن پایانی؛ ضمن این‌که در آنجا توضیح بیشتری را هم دربارهٔ معانی ابیات، افزون بر آنچه در بخش شرح ذکر شده است، خواهید دید.)

در اینجا «کام» در «کامران» و «چشم» هردو دارای ایهام با نام دیگر اعضای بدن در بیت‌اند.

۲. خراج: خوارزمی: خراج مالیاتی است که از زمینهایی که بر اثر صلح به دست آمده است گرفته می‌شود. (ترجمهٔ مفاتیح‌العلوم ۶۱) (برای اطلاع بیشتر، نک. انوری، اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۹۶ـ۹۸.)

خراج مصر: ثعالبی: در کلانی و بسیاری، به مالیات مصر مثل زنند. ابوخطّاب گفته: گاه شده که از مصر چهار هزار دینار مالیات به دست آمده. (ثمارالقلوب، ترجمهٔ پارسی ۱۸۰) زکریای قزوینی، دربارهٔ بالا آمدن آب رود نیل: «چون آب به شانزده ذراعه می‌رسد خراج بر اهل مصر واجب می‌گردد و چون بر این مقدار زیادة می‌گردد ارزانی و سِعَت در همه‌چیز پیدا آید [...] و آن روز که آب به شانزده گز برسد، روز عید و یوم‌الزّینة اهل مصر باشد.» (ترجمهٔ آثارالبلاد ۱، ۳۴۶ـ۳۴۷) در قصیده‌ای از حافظ از خراج چین هم (که به اندازهٔ خراج مصر مشهور است) سخن رفته است. (دیوان ۲، ۱۰۳۰)

۳. نقطه ـ نکته: بارها دیده‌ایم که دهان را از حیث کوچکی به نقطه (یا جوهر فرد، یا

حتی هیچ و نقطهٔ موهوم) مانند کرده‌اند. اما «نکته» هم از جهت کوچکیِ ظاهری و تمرکز بر چیزی خاص، شباهت یا قرابت به «نقطه» دارد. خواجه نقطهٔ دهان یار را، چه از حیث اهمیت و ارزش جمالی و چه از لحاظ عمق و جزالت سخنی که از این نقطه بیرون می‌آید، نکته‌ای دانسته که جز نکته‌دانان کسی به آن راه نمی‌برد. سلمان «نقطهٔ دهان» یار و «نکتهٔ میان» او را در برابر هم قرار داده است:

در نقطهٔ دهان تو چندین لطایف است　　　در نکتهٔ میان تو چندین دقایق است

(دیوان ۴۳۰)

۴. میان «صنم» و «صمد» در ظاهر تضاد هست، چون این مربوط به ایمان و آن برخاسته از کفر است (همچنان که شکل دیگری از این تضاد را نیز در بیت ۶ میان «شراب» و «خرقه» مطرح کرده است.) در اینجا هم این‌دو را با هم جمع‌شدنی، یا دست کم هرکدام را در جای خود روا و بجا می‌داند، زیرا صنم به یک تعبیر همان معشوق و بدل از حضرت حق (در نظرگاه عاشقانه ـ عارفانه) است. عشق اساساً راه به یگانگی می‌برد و تضاد یا ناسازی نمی‌شناسد و تضادها را در مجموعه‌ای سازگار با هم گرد می‌آورد.

خانلری احتمال می‌دهد که «صمد» به طریق ایهام اشاره‌ای به نام خواجهٔ مورد نظر، و او همان «عبدالصمد» باشد که در شعر دیگر او آمده است: «غزل ۱۹۳ به نظر می‌آید که در تبریک جشن عروسی او باشد.» (دیوان ۲، ۱۲۴۹) (نیز نک. ح ۱۸۶/۸.)

۶. شراب عشق و خرقهٔ زهد به ظاهر ضدّ هم‌اند. شاعر هم همین را می‌گوید، اما پاسخ معشوق این است که تنها یک مذهب هست که تضاد و تفاوت در آن راه ندارد و زهد و عشق (یا دین و عرفان) در آن می‌توانند با هم سازگار و یگانه باشند، و آن طریقت پیر مغان است. (در مورد پیر مغان دیده‌ایم که او چگونه از بالا و با نظری جامع و شامل به اموری می‌نگرد که در ظاهر و با نگاه سطحی یا افقی به نظر تضاد یا خطا می‌آیند. (از جمله ۱۰۱/۳) تضادّ صوری شراب و خرقه در این بیت حافظ نیز با هم به یگانگی می‌رسند:

خرقهٔ زهد و جام می، گرچه نه درخور هم‌اند　　　این همه نقش می‌زنم، از جهت رضای تو

آری، شراب و خرقه، دو سوی پارادوکسی است که نظیر آن را در بیت ۴ میان صنم و صمد دیدیم، و، چنان که در جای خود بیان داشته‌ایم، پارادوکس یا شطح در بینش وحدتگرای عرفانی بیشترین اهمیت را دارد. (نک. ج ۱، ۱۷۵ ـ ۱۸۶.)

۷. گمان می‌کنم حافظ شوخی و طیبتی هم با خواجهٔ ظاهراً پیر چاشنی کار کرده:

سر پیری و... به هر حال به حجله رفتن پیرمردها هم برای خودش عالمی دارد. باری، مشکل و مانعی هم ندارد؛ نفَس یار جوان که به خواجه بخورد، فی‌الفور جوان می‌شود: گرچه پیرم، تو شبی... (۳۲۸/۶)

۸. خواجه: با توجه به کاربرد این واژه در برخی مصطلحات نجومیِ مربوط به ستارهٔ مشتری، همچون خواجهٔ اختران، خواجهٔ هفت اختر و خواجهٔ اجرام، احتمالاً ایهامی هم در آن (اگرچه قدری پوشیده) منظور شاعر بوده است. (در مورد اصطلاحات مذکور، نک. مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۲۳۹.)

مشتری: «سعد بزرگ است از معتدلی مزاجش. دلیل کند بر دینها و مساجد و مدارس و صوامع و خیرات و صدقات و کرم و بردباری و دین مسلمانی [...] و راست گفتن و مستوری و عدل و انصاف و صلاح و زهد [...] و بر دوستی و وفا و شرم [...] و در نکاح راغب بودن [...] و صورتش مردی بوَد بر کرسی نشسته، جامهٔ ملمّع پوشیده از سبز و سرخ و زرد، و به دست راستش تسبیح و مُهر و به دست چپش کمان.» (نوادرالتبادر ۵۲_۵۴) آیا می‌توان تصوّر کرد که شاعری چون حافظ در مدح خواجهٔ موصوف به هیچ‌یک از این مناسبات نظری نداشته است؟ مشتری: Jupiter، Zéos (فرانسوی ـ یونانی) زاوش و هرمزد و اورمزد و رامش نامهای فارسی آن است، و نام دیگر برجیس است [...] بزرگترین سیارهٔ منظومهٔ شمسی است و مدار آن بین مدار مرّیخ و مدار زحل است. قطر مشتری بیش از ۱۱ برابر زمین و جِرم آن در حدود ۳۱۸ برابر جرم زمین و $\frac{۱}{۱۰۴۵}$ خورشید است [...] در اسطوره‌ها و نزد شاعران کهن، خدای خدایان محسوب شده است. او پدر خود زحل (= ساتورن) را از فرمانروایی جهان خلع کرد و بدون رقیب، سلطنت بر قلهٔ المپ و جهان را به خود اختصاص داد [...] در نجوم احکامی، مشتری «کوکب قضات و علما و اشراف و اصحاب مناصب و ارباب نوامیس و ترسایان است.» (شرح بیست باب ملّامظفر ـ منسوبات کواکب) به علت سعد بودن مشتری، سعد اکبر [= نیکِ بزرگ، در برابر سعد اصغر = نیکِ خُرد، یعنی زهره ـ م]، سعد فلک، سعد آسمان، سعد گردون، سعد موفّا، سعدالسعود، کوکب سعد یا کوکب سعادت، القاب و وصفهای دیگری است برای آن. (مصفیٰ، پیشین ۷۳۵_۷۳۷، که شواهد متعدد هم از متون در باب هریک از این اوصاف داده است.) اما در مورد ماه، گفتنی است که هم سعد است و هم نحس (مثل عطارد) و بستگی دارد که با کدام اختر قران کند؛ اگر با مشتری باشد (مثل اینجا) سعد، و اگر با زحل باشد نحس است، چنان که «قمر در عقرب» به معنای منتهای نحوست، حتی در محاوره آن‌قدر به کار رفته که

به یک اصطلاح زبانی بدل شده است.

قِران: در نجوم، حالاتی هست از گرد آمدنِ (Conjunction) اختران، که از چگونگی هرکدام حکم بر سعد یا نحس می‌شود. این گرد آمدن را «قران» می‌گویند، و حکم هر قران را هم «نظر» می‌نامند، خواه نظر سعد و خواه نحس. (نک. «نظر» در: ح ۱/ ۲۰۰.) این قران و نظر در یکی از حالات دهگانه است: تثلیث، تربیع، تسدیس، مقابله، مقارنه، احتراق، مجاسده، شرف، هبوط و زوال. ابوریحان: «قران گرد آمدن بود. و این، دو ستاره را باشد آنگه بیشتر، هرگاه که به یک جای گرد آیند از درازای برج، ولکن قران مطلق بر گرد آمدن زحل و مشتری افتد.» (التفهیم ۲۰۷) قران در مقابل اتصال یا انصراف است و بین دو کوکب که یکی در مدار بالاتر و دیگری در مدار پایین‌تر است روی می‌دهد. این دو کوکب چون در یک برج به یک درجه رسند، در نجوم احکامی، آن‌دو را متّصل یا مقترن گویند. (مصفیٰ، پیشین ۵۸۰) ابوریحان می‌گوید: «قویترین [قران] مجامعه است که هم‌برج بود.» (التفهیم ۳۴۶) ذکر مشتری و مه از یک جهت نیز شایان توجه است: ماه را معمولاً برای طرف زیباتر و ظریفتر یعنی عروس به کار می‌برند و مشتری را برای درشت‌هیکل‌تر یعنی داماد، که در ضمن «خریدار» آن زیباست. یک جهت دیگر را هم با استفاده از مطلب ابوالفضل مصفّیٰ می‌افزایم: قران مشتری و ماه، تزویج را مخصوصاً جایز است. (پیشین ۵۸۸، که بیت حافظ را هم به شاهد داده است.)



یکی از دو شعر حافظ در صنعت «سؤال و جواب» است. (دیگری: گفتم غم تو دارم... غ ۲۲۷). البته این از حیث وزن و مرتبهٔ هنری به پای آن نمی‌رسد، ضمن این‌که مختوم به مدح هم هست، درحالی‌که آن یکی تماماً تغزل ناب و یکدست است. غزل حاضر، از حیث ساختار، بی‌شباهت به قصیده نیست و به نظر می‌رسد چند بیت نخست تا حدودی به تغزلاتی شباهت دارد که بهانه‌ای برای ورود به مدح ممدوح قرار می‌گیرند. همین موضوع که شعر در واقع تهنیت‌نامهٔ عروسی یکی از خواجگان زمان است قدری از ارج آن کاسته، اگرچه از نگاهی دیگر به هر حال نشان دهندهٔ جلوه‌ای از جلوه‌های زندگی واقعی در شعر حافظ است، زندگیی که با همهٔ نیک و بدها، فراز و فرودها و شادیها و غمهای آن در غزل او بسی بیش از غزلهای دیگران در جوشش است، چنان که در جای خود بشرح‌تر بیان کرده‌ام. (ج ۱، زیر عنوان «مکان و

زمان در سلوک شعر» ۹۱ به بعد)

و اما دربارهٔ چگونگی پاسخهای معشوق یا مخاطب فرضیِ شاعر به وی، در ضمن توضیح بیت ۱ به اشاره‌ای بسنده و سخن مشروح‌تر را به اینجا موکول کردم تا بتوان نظری یکجا به چند بیت در چهارچوبی سنجشی انداخت، و شاید بشود نتیجه‌ای کلّی دربارهٔ این طرز جواب گرفت. اگر چنین چیزی ممکن شود آنگاه می‌توان گفت که شاعر آن پاسخها را با تعمّد و تمهید و طراحیِ قبلی بدان گونه از کار درآورده تا کمابیش خارق عادت و فراتر از منطق معمول سؤال و جواب باشند، حال به هر انگیزه‌ای مثلاً خلق طنز، تحقیر یا دست به سر کردن شاعر یا تغییر دادن موضوع صحبت از سوی معشوق، ایجاد شگفتی یا اندیشهٔ بیشتر در خواننده و... حال اگر به این نکته توجه داشته باشیم که خواجه در غزل مشابه نیز چنین تمهیداتی را به کار بسته است، آنگاه دیگر قضیه جنبهٔ تصادف یا عدم اِشعار شاعر و امثال اینها به خود نخواهد گرفت، بلکه به جرأت می‌توان از نوعی بنمایهٔ (موتیفِ) مشخص و بر همین مبنا در غزل حاضر سخن گفت. (در زیر، تنها به ابیاتی می‌پردازم که پیشتر توضیح نشده‌اند.)

ب ۱. وقتی در پاسخ به این‌که «چه وقت به من بوسه خواهی داد» می‌گویند «بر روی چشم، هرچه تو بفرمایی» اگر چه یک معنی آن هم می‌تواند این باشد که «هر زمانی که تو تعیین کنی» اما این بیشتر حالت حمل بر صحت از طرف مخاطب معشوق یا خوانندهٔ شعر دارد، و در هر حال نمی‌توان آن را پاسخی ساده و سرراست برای پرسش انگاشت. بنابراین می‌توان احتمال داد که قصد معشوق ندادن پاسخ، تعیین نکردن زمان و به اصطلاح از سر باز کردن است. نهایت این‌که مثلاً بگوییم دلدار با همان ادب خطاب و در عین حال تو داری خاص شرقیان در هنگام تکلم، به یک معنی، وعدهٔ مساعد می‌دهد و به معنی دیگر با رندی هرچه تمام‌تر اصلاً وعده‌ای نمی‌دهد، مثل این‌که بخواهند جوانک عاشق نازکدل و در عین حال زودباوری را عجالتاً راضی کنند تا دیگر دنبال حرف خود را نگیرد. سائل ممکن است با چنین لحن لطیفی مأخوذ به حیا یا دوچار محظور اخلاقی شود و به اصطلاح، دیگر دَمش را نیاید. اما این از یک جهت دیگر هم در حکم مَچَل کردن طرف است، و آن این‌که لب و دهان، خودشان کاره‌ای نیستند تا کاری را بکنند یا نکنند، و اختیار با صاحب آنهاست، که فعلاً قصد دادن پاسخ درست ندارد. در جای دیگر، وقتی به معشوق می‌گوید از طرّهٔ او گرهی نگشوده، پاسخی می‌دهد مؤید عرض این نگارنده: گفتا منش فرموده‌ام تا با تو

طرّاری کند (۱۸۶/۴).

ب ۲. موضوع قدری ساده‌تر است: شاعر ظاهراً از خیر تعیین وقت بوس و کنار گذشته است. پس صحبت از گرانی نرخ آن می‌کند، یعنی: قدری از این قیمتِ لایطاق پایین بیا. باز جواب به وجهی دیگر است: مع‌هذا هرچه بگویم کم گفته‌ام و ضرر نخواهی کرد.

ب ۳. باز سخن در حول و حوش لب و دهان است، و شاعر مسألهٔ سومی را طرح می‌کند، بدین سان که پس از منتفی شدن وقت کام‌دهی و تخفیف بهای آن، می‌خواهد بداند آیا با وجود این اوضاع باز کسی هست که از پس مشکل برآمده و راهی به دهان دوست و کام خویش یافته باشد؟ اما این بار کار آشکارا به خرد کردن پرسنده می‌کشد: تو کوچکتر از آنی که از چنین چیزی بپرسی و پاسخ بخواهی. سخن شاعر این بار بر سر یک نقطهٔ نامحسوس یا نکتهٔ درک‌ناپذیر است و ظاهراً وارد «معقولات» شده. پاسخ هم سخت‌تر از پیش است. نمی‌دانم، شاید دلدار دیگر برآشفته یا سؤال را حمل بر فضولی کرده است. پاسخ از جهت تجارب رایج در چنین روابطی نیز نباید بهتر از این باشد، چون مگر وقتی از محبوبی بپرسند «آیا کسی دیگر از تو تا کنون حظّی برده» باید متوقع پاسخی دلچسب‌تر هم باشند؟ عاشق باید حدّ خود بشناسد و زبان به فراتر از آن دراز نکند. شاید این معشوق دارای عاشقان بی‌شمار باشد، و در این صورت آیا او ملزم است به هر سؤالی در باب رابطه‌اش با دیگران پاسخ دهد؟ پس به سادگی می‌گوید: این را با نکته‌دان می توان بازگفت، و نه با تو.

ب ۵. باز در پاسخ به جای تأیید یا ردّ این سخن که هوای میکده غم‌زداست، با لحنی که گویی این مهم نیست، از چیزی دیگر تعریف و تمجید می‌کند، اگرچه به یک معنی، بی‌ارتباط به سخن شاعر نیست: مگر میکده چیزی بجز عالم دل، عشق و صفای باطن است؟

البته در قسمت مدحی نیز شاهد همین حال و هوا در پاسخها هستیم، اگرچه نه اهمیت آنها به اندازهٔ مسایل مطرح شده در ابیات قبلی است، و نه صعوبتی در درک آنها هست. مثلاً در بیت ۸ در مورد زمان حجله رفتن خواجه باز پاسخ دقیق و درستی داده نشده بلکه به زمان قران مشتری با ماه احاله گردیده، و این به تعبیری همان است که می‌گوییم: مشکل دوتا شده. در بیت آخر هم پاسخْ خالی از دوپهلویی و ابهام نیست: وقتی شاعر می‌گوید دعاگوی دایم خواجه است، پاسخ به یک معنی در حکم کوچک جلوه دادن دعای اوست، یعنی این‌که چیزی نیست، چون فرشتگان هم... اما

به یک تعبیر دیگر با همنوا کردن دعای ملایک با آنِ شاعر، آن را بزرگ هم می‌دارد.

آیا وقتی چنین چیزهایی حتی به ذهن این کمترین می‌رسد، می‌توان گفت شاعری به‌ویژه با راه و رسم حافظ و ذهنیت پیچیدهٔ او به اینها و بسی بیش از اینها نیندیشیده است؟

سرانجام، در اینجا هم با همان معشوق نکته‌پرداز، بذله‌گو و اهل فریب و عشـوه رویاروییم که در دیگر اشعار او. بنابراین، جای تعجب برخی حافظ‌پژوهان، آن هـم فقط از پاسخ محبوب در بیت اول، کجاست؟

۱۹۴

۱ واعظان کاین جلوه در محراب و مِنبر می‌کنند
چون به خلوت می‌روند، آن کار دیگر می‌کنند

۲ مشکلی دارم، ز دانشمند مجلس بازپرس:
توبه فرمایان چرا خود توبه کمتر می‌کنند؟

۳ گوییا باور نمی‌دارند روز داوری
کاین همه قلب و دغل در کار داور می‌کنند

۴ بندهٔ پیر خراباتم، که درویشان او
گنج را از بی‌نیازی خاک بر سر می‌کنند

۵ یا رب، این نودولتان را با خرِ خودْشان نشان
کاین همه ناز از غلام تُرک و استر می‌کنند

۶ بر درِ میخانهٔ عشق، ای مَلَک، تسبیح گوی
کاندر آنجا طینت آدم مخمَّر می‌کنند

۷ حسن بی‌پایان او، چندان‌که عاشق می‌کشد
زمره‌ای دیگر به عشق از غیب سر برمی‌کنند

۸ ای گدای خانقَه، بَرْجَه، که در دَیر مغان
می‌دهند آبی و دلها را توانگر می‌کنند

۹ خانه خالی کن، دلا، تا منزل سلطان شود
کاین هوسناکان دل و جان جای لشکر می‌کنند

۱۰ وقت صبح از عرش می‌آمد خروشی، عقل گفت:
قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می‌کنند

۱. واعظان در جلوهٔ برون و حقیقت درون: غزالی: «ابوامامه (رض) یکی را دید در مسجد که می‌گریست اندر سجود. گفت: چون تو که بودی اگر اینچه در مسجد می‌کنی در خانه کردی؟» (کیمیا ۲، ۲۱۱) هم او، دربارهٔ واعظان غیرمتّعظ: «وعظ دانشمندانی که فسق ایشان ظاهر بود، خلق را زیان دارد و ایشان بدان بزهکار شوند.» (۱، ۵۰۳)

آن کار دیگر: حافظ در اینجا هم مطابق شیوۀ غالب بر نمادگرایی او قید نمی‌کند آن کار دیگر چیست. در بحث در باب نمادگرایی خواجه گفته‌ام که او در بسیاری موارد که شاعران دیگر به چیزی تصریح می‌کنند، آن را به عمد مبهم و مجمل می‌گذارد و به ذهن خواننده محول می‌کند تا با جستجو و تکاپو در دایره‌ای وسیع از معانی و القائات نمادها با آزادی در هر باره تصمیم بگیرد، و در قیاس با دیگر شاعرانی که آنان نیز از وابستگان شعر نمادگرای گذشته‌اند نتیجه گرفته‌ام که حافظ در این گونه موارد کمتر از دیگران اهل تصریح به امور و ایضاح آنهاست، و این جنبه از شعر او با هنجارهای این شیوۀ بیانی مطابقت بیشتری دارد. مورد حاضر هم یک نمونۀ گویا از اسلوب اوست. در کلیت امر پیداست که سخن از فسق و فجور است، اما از «آن کار» حرفی نمی‌زند تا خواننده خود هر کاری را که در مقابل جلوۀ برونی و صوری واعظان ظاهرالصلاح قرار دارد و خود ترجیح می‌دهد اراده کند. آیا به راستی هرگونه تصریحی تأثیر این سربسته‌گویی و در عین حالْ فراخ‌سازی دایرۀ معنایی را می‌داشت؟

دانشمند مجلس: پیشتر گفته شد که دانشمند و عالم در متون حدود روزگار حافظ و در اشعار او، اگر نگوییم همیشه، دست کم بیشتر به معنای دینی است؛ سعدی:

نبرد پیش مصاف‌آزموده معلوم است　　　چنان که مسألۀ شرع پیش دانشمند

خود خواجه:

نه حافظ را حضور درس و خلوت　　　نه دانشمند را علم‌الیقینی

زنده‌یاد احمدعلی رجایی نیز چنین نظری دارد: از متون فارسی برمی‌آید که «دانشمند» غالباً به فقیه اطلاق می‌شده است. (فرهنگ اشعار حافظ ۴۸۵)

و اما واژۀ «مجلس» در حافظ مضافهای متعدّد دارد، مثل میر، صدر، شحنه، شمع، مطرب، عطرسای و غیره. از این میان، برخی جزءِ اعضای نوعی و همیشگی مجلس بزم و عشرت‌اند، مثل اینها که ذکر شد. اما برخی دیگر فقط ممکن است گاهی و بر حسب شرایط در آن حضور یابند، همچون صوفی مجلس (مطابق قزوینی؛ خانلری: صوفی مجنون) و دانشمند مجلس (به معنایی که ذکر شد). لیکن غرض از این مقدّمه این‌که طبق استنباط بنده، شاعر به گونه‌ای سخن می‌گوید که انگار در مجلس بزم و عیش مورد نظر، دانشمندی از سنخ زاهد و واعظ حضور داشته و حافظ ظاهراً با طرح این سؤال در حقیقت خواسته مچ او را در حین فسق بگیرد و او را نمونه‌ای قرار دهد از کلّ افراد سنخ او. بدین سان پرسش را به گونه‌ای می‌کند که خود آن دانشمند را هم تحت شمول «توبه فرمایان» درآورد تا به نقد و ذمّ ریاکاری بپردازد. پرسش هم به هر حال

در چهارچوب دینی و اعتقادی است و قاعدتاً باید از یک دانشمند اهل آن بشود تا در آن حکم کند. در غیر این صورت چنانچه «دانشمند» را بـه مـعنای عـام یـعنی دارای دانش بگیریم، هم سؤال بی‌ربط و نابجا خواهد بود و هم کلام متناسب با مقتضای حال (بلیغ) نخواهد بود، ضمن این‌که عمدهٔ لطف بیت و طنز آن نیز از میان خواهد رفت. یک فرض دیگر این است که مجلس را مجلس درس یا وعـظ بگـیریم کـه حـضور دانشمند یا مدرّس در آن امری طبیعی است و به طبع دیگر نیازی به تـوجیه مـذکور نخواهد بود. اما این نیز شاید از قوّت جنبهٔ نقد و طنز بیت تا حدود زیادی بکاهد.

۳. روز داوری: روز قیامت، روز شمار، یوم‌الحساب؛ گوییا باور نمی‌دارنـد... الخ (دهخدا) نظامی:

روز قـیامت کـه بـود داوری — شرم نداری که چه عذر آوری؟
(مخزن ۷۹)

داور: الله، خدای متعال، ایزد، یزدان، دادار؛ فردوسی:

بدین داوری پیش داور شویم — به جایی که هردو برابر شـویم
(دهخدا)

دغل: واژه‌ای پارسی است = مکر و حیله (برهان، غیاث) ترکیبات چندی هم دارد، از قبیل: دغل‌دار، دغل‌داری، دغل‌درای، دغل‌رنگ، دغل‌زن، دغـلکار. (نک. دهـخدا، ذیل هرکدام.)

۴. سنایی، در وصف خواصّ اهل معرفت:

پـرنیازان بـی‌نیازانـند — راست تازان پاکبازانند
(حدیقه ۲۲۳)

بی‌نیازی: = غِنا (غِنیٰ) خواجه عبدالله انصاری: «غنا توانگری است. جملهٔ آن سه چیز است: غنای مال، و غنای خوی، و غنای دل.» (صد میدان ۶۴)

۵. با: = به (نک. ح ۱۶۵/۱.)

با خر خود نشاندن: دهخدا به صورت: بر خر خود نشانیدن کسی را = او را به پایگاه پست اولین او بازگردانیدن؛ یا رب، این نودولتان... الخ (ذیـل «خـر») بـر خـر خـود نشستن و سوار شدن = به مکافات عمل خود گرفتار آمدن؛ عالی:

تا چه خرهایمش زدند به سر — بر خر خود نشست باز آن خر
(وارسته، مصطلحات الشعراء)

در بیت متن، همان است که امروزه «به جایِ (یا: سرِ جایِ) خود نشاندن» می‌گوییم.

گمان می‌کنم در شاهد وارسته هم به همین معنی باشد، منتها به صورت فعل لازم.

اسلامی ندوشن بر آن است که: «با» معنی ملازمت و همراهی نیز دارد و ایهامی در آن هست: بر خر خودشان و همراه با خودِ خرشان. («چند نکته در چند بیت حافظ»، نشر دانش، س پنجم، ش دوم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۴، ص ۷۸ـ۷۹.) اما من قدری بعید می‌دانم که کلام تاب چنین معنایی را هم داشته باشد.

ناز کردن از چیزی: = فخر فروختن یا نازیدن به آن؛ دهخدا آن را بدون قید حرف اضافه بدین گونه ضبط کرده: ناز کردن = تفاخر، استکبار، خودنمایی، تکبر؛ و تنها همین بیت را به شاهد آورده است. اما این نگارنده معتقد است که این از افعالی است که بر حسب حرف اضافه، معنایشان تغییر می‌کند، چنان که مطلق «ناز کردن» یا «ناز کردن برای کسی» معنایش معروف است، یعنی عشوه یا غنج و دلال کردن، لیکن با حرف «از» به معنای نازیدن و تفاخر کردن بدل می‌شود یا آنچه در اصطلاح امروز «افاده فروختن» گفته می‌شود. در بیت هم یعنی به غلام ترک و قاطرشان (یا: اسب و استرشان) می‌نازند. امروزه ناز کردن یا نازیدن را به جای «از» با «به» به کار می‌بریم. به هر حال، نازیدن یا فخر فروختن به «ناز کردنِ» مطلق نزدیک است ولی با آن فرق دارد. همچنین «خر» ایهامی با «استر» دارد.

۶. تسبیح گفتن: «سبحان الله» گفتن، خدای را به سُبّوحی یاد کردن؛ در اینجا مراد این است که ملایک با تسبیح‌گزاری خویش از خلقت شاهکار آفرینش ستایش و ابراز شگفتی می‌کنند. (نیز نک «تسبیح» در: ح ۷۹/۷.)

طینت: خمیره، سرشت (نک. ح ۱۰۶/۷.)

مخمَّر کردن: مخمَّر: اسم مفعول از مصدر تخمیر (=خمیر کردن، گِل کردن خاک با آب، سرشتن) =سرشته، سرشته شده (دهخدا) «مخمر کردن» و «تخمیر کردن» در پارسی، معادل «تخمیر» عربی است.

نظیر این بیت از نظر ایستادن ملایک در بیرون جایی که خداوند انسان را می‌آفرید (یعنی راه نیافتن آنان به درون) بیت معروف اوست: دوش دیدم که ملایک درِ میخانه زدند... همچنین در اینجا هم، درست مثل همان بیت، فعل جمع برای فاعل مفرد به کار رفته است. (نک. ح ۱۷۹/۱.)

۷. ابن فارض:

تَبارَکَ اللهُ ما اَحلیٰ شَمائِلَهُ   فَکَمْ اَماتَتْ و اَحْیَتْ فیهِ مِنْ مُهَجِ

(دیوان ابن الفارض ۷۶)

(شگفتا، چه شیرین است شمایل او / که چندین عاشق می‌کشد و زنده می‌کند.)

زُمره: عربی: زُمْرَة = فوج و گروه یا گروه متفرّق از مردم، زُمَر: جمع (منتهی‌الارب) به صورت جمع، نام سورهٔ ۳۹ قرآن کریم، که در آن از گروهها و تقسیمات مختلف مردم سخن رفته است.

۸. به آنان که به خطا روی نیاز به خانقاه و شیوخ آن آورده‌اند بانگ می‌زند: درنگ نکنید و تاخت بیاورید که آنچه به بیهوده در اینجا می‌جویید در دیر مغان می‌دهند، شرابی که دلتان را به نعمت عشق غنی می‌سازد. لطف کلام در فعل «برجهیدن» است در مقام تحریض و ترغیب.

۹. نجم رازی، در باب ذکر حق: «و لیکن چون چاوش "لا اِلٰه" بارگاه دل از زحمت اغیار خالی کرد، منتظر قدوم تجلّی سلطان "اِلّا الله" باید بود.» (مرصاد ۲۷۴)

سلطان: روشن است که حضرت حق است. لشکر: استعاره از خلق؛ می‌گوید: اهل هوی و هوس برای ارضای مطامع خود روی به خلق می‌آورند، حال آن‌که باید دل را برای نزول پادشاه کاینات صفا بخشند و از عوارض عالم خاک خالی کنند. «سلطان» به همین معنی فراوان می‌آید، از جمله در این بیت او:

واعظ شحنه‌شناس، این عظمت گو مفروش

زان که منزلگه سلطانْ دل مسکین من است

۱۰. حافظ در تخلّصهایش در خودستاییهای شاعرانه بارها شعر خود را چون اینجا به عوالم آسمانی مرتبط ساخته تا آن را دارای سرشتی فرازمینی و فرابشری توصیف کند.

وقت صبح: قزوینی: صبحدم؛ به همین سان نیساری، اگرچه قدیمترین نسخه‌های ایشان مطابق خانلری است. البته «صبحدم» هموارتر می‌نماید، لیکن بر خانلری از حیث روش و رعایت نسخ اقدم ایرادی وارد نیست.

عقل: کذا قزوینی و نیساری. نسخه‌های نه چندان قدیمی دارند: عشق. اما معنای بیت با «عقل»: می‌توان گفت شاعر این سخن را از قول خوانندهٔ شعر گفته، بدین گونه که این خواننده می‌گوید: به هنگام سحر، قیل و قالی از آسمان برخاسته بود. وقتی رجوع به عقل خود کردم گفت: این آواز فرشتگان آسمانی است که دارند شعر حافظ را به حافظه می‌سپرند. اما خروش و سر و صدا ممکن است از آن روی باشد که ازبرکنندگان چیزی غالباً آن را به صدای بلند می‌خوانند تا بهتر در ذهن جایگیر شود. عقل را شاید بتوان بدین گونه نیز توجیه کرد که عرش (با اندکی تسامح و معنی کردن

آن به ملکوت) جای عقول و ارواح قدسی است، و مراد از عقل همین است. شق دیگر، از نظر شنوندهٔ خروش، این است که خود شاعر آن را شنیده و عقل او به وی چنان پاسخ داده است، زیرا به حکم عقل، شعر هیچ شاعری (بجز حافظ) در آن حد نیست که ارواح قدسی آن را از حفظ کنند. به گمانم همین تعبیر سالمتر و پذیرفتنی‌تر باشد.



غزل دارای تنوع مضمونی است. سه بیت نخست در باب واعظان است. آنگاه سخن از خرابات و پیر آن و بی‌نیازی اهل آن از جهان (که در بیت ۸ دوباره به صورت «دیر مغان» بدان بازمی‌گردد.) بیت ۵ و نوکیسه‌هایی که به آلاف و الوفی رسیده‌اند و از بابت آن پشت چشم به خلق نازک می‌کنند در مآل با آن واعظان موصوف در یک طیف قرار می‌گیرند. ستایش از آفرینش آدمی، حسن معشوق، و آنگاه خالی کردن دل برای نزول او (در هیأت «سلطان») و سرانجام آسمانی خواندن شعر خود، که با ابیات حول حق یا معشوقْ قابل ارتباط است. اما تنوّع یاد شده در کل ساختار را در نگاهی کلّی می‌توان منبعث از دو سنخ موضوعی دانست: یکی کلّ آن طیف دغلکاران دنیادوست، و دیگر آنان که از مقولهٔ انسان راستینِ سرشتهٔ حضرت حق و به طبع رجعت‌کننده به سوی اویند، و شامل بی‌نیازان عالم خرابات و دیر مغان و عاشقان و خالی‌کنندگان دل از غیر حق‌اند. خلاصه این‌که شاعر در کل ابیات، دو الگوی بد و دغل، و نیک و درست را در برابر هم قرار داده است.

۱۹۵

۱ دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند؟
پنهان خورید باده، که تکفیر می‌کنند

۲ گویند: رمز عشق مگویید و مشنوید
مشکل حکایتیست که تقریر می‌کنند

۳ ناموس عشق و رونق عشّاق می‌برند
منع جوان و سرزنش پیر می‌کنند

۴ ما از برونِ در شده مغرور صد فِریب
تا خود درون پرده چه تدبیر می‌کنند

۵ تشویش وقت پیر مغان می‌دهند باز
این سالکان نگر، که چه با پیر می‌کنند

۶ صد آب‌رو به نیم نظر می‌توان خرید
خوبان درین معامله تقصیر می‌کنند

۷ قومی به جِدّ و جهد نهادند وصل دوست
قومی دگر حواله به تقدیر می‌کنند

۸ فی‌الجمله، اعتماد مکن بر ثَبات دهر
کاین کارخانه‌ایست که تغییر می‌کنند

۹ مَی ده، که شیخ و حافظ و مفتیّ و محتسب
چون نیک بنگری، همه تزویر می‌کنند

۱. تکفیر یا تعزیر؟: قزوینی: تعزیر؛ در توجیه آن می‌گوید: در «خ» (= خلخالی، اساس قزوینی) ق و شرح سودی «تعزیر» است و سایر نسخه‌ها «تکفیر». (دیوان ۱۳۵ ح) پژمان در طبع خود نظر قزوینی را نقل کرده: در بیشتر نسخه‌های کهن «تعزیر» آمده ولی چون مفهوم عامّه نبوده، آن را در نسخه‌های جدید به «تکفیر» بدل کرده‌اند. باده خوردن درخور تکفیر نیست، ولی خواجه آن را در نظر داشته است. (دیوان، طبع پژمان، پنجاه و نهم) اما خود پژمان معتقد است که «تعزیر» درست‌تر می‌نماید، ولی کهنگی و شهرت «تکفیر» بیشتر است. (همان، چ ۵، ۱۹۳؛ چ ۹، ۱۹۵؛ قول اخیر از دستغیب،

حافظ‌شناخت ۲، ۶۱۱) بدین سان آنچه قزوینی دربارهٔ اقدم نسخ می‌گوید به عکس است، و قدیمترین نسخه‌ها «تکفیر» دارند. نیساری هم «تکفیر» را اختیار کرده و نسخه‌هایی که ذکر کرده دلالت بر قدمت «تکفیر» دارند. به هر حال بحثهای بسیار در این باره از دید موافق و مخالف این یا آن ضبط صورت گرفته است. در اینجا نمونه‌هایی را از آراء در ترجیح این یا آن نقل می‌کنم، اگرچه باز در نهایت معلوم نشود که کدام درست‌تر است.

محمدباقر بهبودی در مقاله‌ای دربارهٔ تعزیر چنین توضیح می‌دهد: تعزیر در لغت بازداشتن است. گاهی با تکریم و تعظیم کسی او را از پرداختن به کارهای مبتذل بازمی‌دارند، مثلاً رسول را از پختن غذا و شستن لباس و دفاع از شخص خود: لِتُؤْمِنوا بِالله و رسولِهِ و تُعَزِّروه و تُوَقِّروه (فتح ۹) گاهی هم تعزیر به صورت خیرخواهی به جامعه از طریق تنبیه و تحقیر خطاکاران انجام می‌شود. در فقه اسلامی، تنبیه بدنی را به نام «تعزیر شرعی» اصطلاح کرده‌اند و به تناسب خطا از یک ضربه تا ۳۹ ضربه مجاز اعلام شده و وقتی به چهل برسد به عنوان «حدّ شرعی» تلقی می‌شود، که به صورت مشخص و قطعی در قرآن برای بردگان و کنیزان مقرر شده است. رسول خدا نه شلاق، بلکه ترکهٔ خرما را به کار می‌بردند. پس تعزیر با حدّ شرعی فرق دارد، زیرا حدودی که در قرآن و سنت به صورت قطعی مقرر و اجرا شده شامل سه چیز است: زنا، سرقت و تهمت ناموس، به این صورت: ۸۰ ضربه برای تهمت ناموس، ۱۰۰ ضربه برای زنا و قطع چهار انگشت دست برای سرقت. جنس شلاق هم از چرم است. برای سایر گناهان حدّی در قرآن مقرر نیست و فقط رسول‌الله بر مبنای کلام خدا تنبیهی بدنی به نام تعزیر مقرر کرد. حضرت در جمعی همه را واداشت تا هریک ضربه‌ای به شخصی خمرخورده بزنند، خود با ترکهٔ خرما و بعضی با ردا و نعلین. غرض از آن هم نه درد و رنج جسمی، بلکه تأدیب از راه تحقیر است. در عهد خلفا ترکه و نعلین به شلاق بدل شد، تعداد ضربه هم از زیر ۴۰ به ۸۰ رسید و به مایهٔ درد و رنج نیز بدل شد. حضرت علی به عمر، که در مورد تنبیه شرابخوار از حضرت نظر خواسته بود، ۸۰ تازیانه بر پشت و پهلو فرمود و چنین استدلال کرد که: هر کس شراب بنوشد مست می‌شود و هر که مست شود یاوه می‌گوید و تهمت ناموس می‌زند، و چون در شرع و سنت پیامبر تهمت ناموسی مستوجب ۸۰ ضربه است، به شرابخوار هم باید به همین تعداد شلاق زد. «تعزیر» و «حد» با هم فرق دارند، ولی به مرور با هم خلط شده‌اند. («... که تعزیر می‌کنند»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان

۱۳۶۷، ص ۵۶ـ۵۷، به تلخیص و تغییر عبارت) اما استاد سید جعفر شهیدی «تکفیر» را درست دانسته و چنین استدلال کرده‌اند که: تعزیر در مورد بزههایی است که برای آنها حدّ شرعی معین نشده باشد. در اینجاست که حاکم شرع به تشخیص خود می‌تواند مرتکب را تنبیه کند. ایشان ضبط «تعزیر» را در چاپ قزوینی ناشی از این دانسته‌اند که آن مرحوم، با وجود علم به مطلب مذکور، جانب نسخهٔ قدیمی (خلخالی و اقبال) را مراعات کرده است. (مطلب به صورت نامه با عنوان «پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند»، نشر دانش، س دوم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۰، ص ۷۷.) قدمت نسخه‌های حاوی «تکفیر» هم (چنان که به آن اشاره شد) مؤید نظر ایشان است. قزوینی هم پذیرفته که ممکن است تکفیر در حق باده‌خوار به طریق مبالغه صورت گیرد، همچنان که عده‌ای در عصر ما هم آدم میخواره را «بی‌دین و ایمان» می‌خوانند، و از کجا معلوم که قصد خواجه نیز این نبوده که بگوید در چنان شرایطی کار عمّال حکومتی از تعزیر (که به هر حال در باب باده‌خواران امری معمول بوده) گذشته و به تکفیر رسیده است؟

۲. تقریر کردن: تقریر، یک معنایش بیان و بازگو کردن است، چنان که در مطلع آمده است. اما معنی دیگری هم دارد که مصطلح در قضاست: وادار کردن کسی به اقرار به حقّ دیگری. (لسان‌العرب) قَرَّرَ فلاناً بِالأمر = وادار کردن او به اقرار، یعنی اعتراف به آن (اقرب‌الموارد) به اقرار و اعتراف آوردنْ کسی را، مُقِر ساختنْ کسی را بر حق و اذعان بدان (دهخدا، و شبیه این در معین) بنابراین شاید بتوان گفت که در اینجا معنای تحمیل و وادار کردن هم لحاظ شده؛ ضمن این‌که واژهٔ «حکایت» در اینجا به‌معنای موضوع، امر، مطلب و غیره است، و نه معنای لفظی آن. همچنین احتمال دارد که «رمز» به معنای اشارت و کنایت به کار رفته باشد، یعنی سخن گفتن از عشق را حتی به صورت رمز و اشارهٔ پوشیده هم اجازت نمی‌دهند، چه رسد به بیان آشکارای آن، اگرچه مطمئن نیستم.

۳. ناموس: اینجا به معنی مثبت آن است، یعنی آبرو و اعتبار، و ناموس بردن = بی‌اعتبار کردن: جمال‌الدین عبدالرزاق:

رخ خوب تو ناموس قمر برد   لب لعل تو بازار شکر برد
(دیوان ۱۳۶)

جرفاذقانی: «اگر این اندیشه بر خاطر گذرد حاصل جز آن نباشد که قابوس را ناموس برود.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی ۴۹) (برای معنای منفی «ناموس» و برخی

توضیحات دیگر، نک. ح ۶۴/۶.)

قزوینی در اینجا افزون دارد:

جز قلب تیره هیچ نشد حاصل و هنوز　　باطل درین خیال که اکسیر می‌کنند

نیساری هم مثل خانلری آن را الحاقی دانسته. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۸۷) دلیل الحاقی خواندن آن ظاهراً متأخر و در اقلیت بودن نسخ بوده است. توضیح بیت:

قلب: ایهام (سکّهٔ دغل و تقلّبی + دل سیاه) (نک. ح ۵۰/۴.)

حاصل: ایهام (نتیجه و محصول + پول و وجه) (نک. ح ۲۸۵/۴.)

باطل: می توان آن را صفتِ جانشین موصوف (= آدم باطل) گرفت و نهاد جمله تلقی کرد، و یا قیدی انگاشت که مقدم واقع شده، و گفت: بیهوده در این پندار هستند که دارند کیمیا می سازند (کردن = ساختن). در این صورت می توان این لخت را دارای ایهام ساختاری دانست، اگرچه شقّ اول موجّه‌تر می‌نماید. سعدی، که حافظ احتمالاً از او تأثیر پذیرفته:

به دود آتش ماخولیا دِماغ بسوخت　　هنوز جهل مصوَّر که کیمیایی هست

(غ ۱۰۹)

۴. درون و برون پرده:

حالی درون پرده بسی فتنه می‌رود　　تا آن زمان که پرده برافتد، چها کنند

بیت متن از ابیاتی است که محتوایشان فراتر از نزاعها و قیل و قال‌های موجود بر سر رجحان طریق و راه و رسم هر فرد یا فرقه است، مثل:

مستور و مست، هردو چو از یک قبیله‌اند　　ما دل به عشوهٔ که دهیم، اختیار چیست؟

به‌ویژه که در این بیت «عشوه» معادل همان «فریب» است، و گویای فریفته شدن به طریق خود و آن را عین صلاح و حقیقت پنداشتن. نیز در اینجا می‌پرسد: اختیار چیست، و در متن آن را به صورت چیزی که در پرده نهفته است بیان می‌دارد. واژهٔ «فریب» در عین حال می تواند تداعی کنندهٔ فریبکاری ریاکاران مورد نظر نیز باشد. برداشت من از تدبیر «درون پرده»، آن رازهایی است که جز عالم‌الغیب از آنها خبر ندارد. خاتمت آدمی هم به دست حق است:... کس ندانست که آخر به چه حالت برود (۲۱۷/۵)

۵. وقت: به معنای مصطلح صوفیه است = حال درون. (نک. ح ۳۳۳/۷.)

مضمون بیتْ ممکن است به بگومگوی مریدان شیخ صنعان و اعتراضهایشان به هنگام جدا شدن او و رفتنش به دنبال دختر ترسا نیز مربوط باشد. در هر حال، پیرِ

مغان بزرگوارتر از آن است که از اعمال مریدان جوان و «بدمست» خود برآشفته شود. (چنان که در بحث از پیر مغان دربارهٔ این صفت او نیز سخن گفته‌ایم.)

۶. مکان تکیه در «خوبان» است، یعنی این خوبان‌اند که می‌توانند با افگندن کمترین نظر بر ما هرچه اعتبار و آبرو اندوخته‌ایم از ما بگیرند، ولی در این کار تعلّل و کوتاهی می‌کنند. در حقیقت می‌گوید: ما آماده‌ایم تا تمامت شهرت و اعتبار خود را فدای نیم‌نگاه آنان کنیم، لیکن آنان به این راضی نمی‌شوند و برای معامله پای پیش نمی‌گذارند، شاید از این روی که ارزش آن نیم‌نگاه یا کمترین التفات آنان بسی بیش از اینهاست. به هر حال طنزآمیز است.

آب‌رو: قزوینی و نیساری: ملک دل، که به نظر حافظانه‌تر یا به هر حال فصیح‌تر و دلنشین‌تر می‌آید، ضمن این‌که از قدیمترین نسخ فقط «یجـ» (ایاصوفیه ۸۱۳) «آب‌رو» دارد. آیا بهتر نیست در چنین مواردی نسبت به یک نسخهٔ اقدم انقیاد نشان ندهیم؟

۷. شاید بتوان این آیه را مستند «جدّ و جهد» قرار داد: و الّذینَ جاهَدوا فینا لَنَهْدِیَنَّهُمْ سُبُلَنا (عنکبوت ۶۹) (و آنان را که در راه ما بکوشند، ایشان را راه خویش بنماییم.) ابراهیم ادهم در این باره گفته است: «مرد به جایگاه نیکان نرسد تا شش عقبه بنگذارد: اول درِ نعمت دربندد و درِ سختی بر خود بگشاید، و دوم در عِزّ ببندد و در ذُلّ بگشاید، و سوم در توانگری ببندد و در درویشی بگشاید، چهارم در سیری ببندد و در گرسنگی بگشاید، و پنجم در خواب ببندد و در بیداری بگشاید، و ششم در امید ببندد و در منتظر بودن مرگ را بگشاید.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۴۷ـ۱۴۸) «و بدانک اصل مجاهده خو باز کردن نفْس است از آنچه دوست دارد یعنی خلاف کردن اندر همه روزگار، و نفس را دو صفت است: شتافتن به شهوات و سر کشیدن از طاعات.» (همان‌جا؛ کلّ بحث ۱۴۶ـ۱۵۲) و اما در اینجا هم مسألهٔ وصال این است: به کوشش است یا کشش (یا عنایت یا تقدیر)؟

۸. تغییر می‌کنند: = تغییر می‌دهند؛ در قدیم وجه رایج همین بوده است. خواجه عبدالله انصاری: «زبان ظاهر، حکم باطن را تغییر نکند.» (رسائل ۲۷۳) بیهقی: «بدان گواه گرفته نگاه دارد و چیزی از آن تغییر نکند.» (تاریخ بیهقی ۱۶۷) (نیز نک. ح ۵/۸.)

۹. مفتی: عضوی از طایفهٔ مستوران و زاهدان، که معمولاً در غزل آماج نقد و طعن بوده است، و شاید بیش از همه در آثار عبید، از اشعار جدّی او گرفته تا بسی بیشتر در آثار طنزی و فکاهه‌ای او؛ برای مثال: «السّعید: آن‌که روی مفتی ندیده.» (کلیات ۳۲۴)

اما شگفتا از عماد فقیه که دنبال «مفتی صاحبدل» می‌گردد! چیزی که در منطق شعر حافظ مضحک می‌نماید:

کو مفتی صاحبدل، تا حل کندم مشکل؟

عامیّ مقلّد به، یا عالِم تزویری؟

(دیوان ۲۸۸)

اگرچه در اشعار حافظ این تنها جایی است که او نام خود را در کنار مفتی و محتسب آورده، اما او، در مقام انتقاد، بارها به خود نسبت تزویر و ریا داده است تا شیوع آن را نشان داده باشد، مثل:

گفتی: از حافظ ما بوی ریا می‌آید   آفرین بر نفَست باد، که خوش بردی بوی

آری، در بازار گرم ریا، تافتهٔ جدا بافته‌ای وجود ندارد. غرض خواجه از نشاندن نام خود در کنار دیگران جز این نیست.

* * *

هومن و دستغیب غزل را مربوط به دورهٔ دوم زندگی شعری حافظ، یعنی عصر اختناق و نفاق مبارزی می‌دانند. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۶۱۱.)

و اما شبیه‌ترین غزل به آن، که می‌توان آن را قرینه‌ای بر شعر حاضر خواند و پژوهندگان احتمال داده‌اند که در همین بازهٔ زمانی سروده شده باشد، این است:

اگرچه باده فرحبخش و باد گُلبیز است   به بانگ چنگ مخور می، که محتسب تیز است

(غ ۴۲)

مهمترین وجه شباهت در محتوی و توصیف شرایط ترس و تقیّهٔ حکمفرما بر جامعه‌ای است به شدت تحت نظارت دستگاه حاکمه. موارد همسانی را می‌توان بدین گونه خلاصه کرد:

الف. مطلع هردو بر مبنای ترس از گرفت و گیر و لاجرم پنهانکاری است.

ب. هردو شعر از بیان اوضاع اجتماعی شروع می‌کنند، ولی به نوعی تعمیم می‌رسند: نخست به کلّ روزگار شاعر در قبل از این دوره و سرانجام تعمیمی فلسفی به همهٔ روزگاران یا آنچه دهر می‌خوانیم. دهر در آنجا کین‌توز و خونریز است، و در اینجا بوقلمونی از رنگ به رنگی و ناپایداری، و فی‌الجمله در هردو اعتمادناپذیر.

ج. شخص شخیص محتسب در هردو حضور دارد.

البته مختصر تفاوتی هم هست، و آن این‌که در آن غزل چیزی از عرفان به صورت

مستقیم وجود ندارد، اما در غزل حاضر گریزی، هرچند کوتاه، به پیر مـغان و مـقولهٔ جمال و وصل زده شده است.

و اما در غزل قبلی (واعظان کاین جلوه در...) نیز سخن از ریا و دوگانگی برون و درون و همچنین دنیادوستی نوخانمان‌ها بود. آنگاه پس از چند بیت، روی به مضامین عرفانی آورد تا الگویی نیک را در برابر گونهٔ بد آن بگذارد، که در غزل حاضر هم نظیر همین جابجایی را می‌بینیم. به هر حال به نظر می‌رسد شاعر می‌خواهد آن مذاق تلخ را با رجوع به عوالم عشق و جمال قدری تغییر دهد و شیرین کـند. امـا در غـزل قـبل، گردش او در دنیای عرفانْ بیشتر طول کشید، حال آن‌که در اینجا این تغییر ذائقه موقتی و کوتاه است، چون شاعر پس از یک دو بیت عارفانه در صدد طرح مسایل بـنیادین برمی‌آید، بدین سان که ابتدا این موضوع را پیش می‌کشد کـه رسـیدن بـه وصـال بـه کوشش است یا کشش؛ اما به نظر می‌رسد طرح این دو شق به صورتی گذرا و ضمنی است و در حقیقت بهانه‌ای است برای ورود به آنچه عجالتاً برای او اساسی‌تر است: دنیایی بی‌هنجار و بی‌ثبات، تابع راه و رسم یا امیال این و آن؛ از ابواسحق خوشگذران و روادار گرفته تا مبارز متشرّع متقشّف متظاهر، و خلقی که چون ملعبه‌ای در این میان دایم از حالی به حالی دیگر می‌شوند. جالب توجه، شیوهٔ حافظ در عطف کردن سخن به اصل موضوع است، و آن قید «فی‌الجمله» است، یعنی «خلاصهٔ کلام» یا «الغرض» نه باید به نیکِ روزگار دل بست و نه بدِ آن. «چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند». در اینجاست که پروندهٔ شعر باید بسته شود؛ پس اول و آخر شعر به هم گره زده می‌شود، یعنی ریا و نهانکاری. گوییا تغییر دایم اوضاع روزگار، یک نتیجهٔ عینی و عملی دارد: رنگ به رنگ شدن مردم و فراگیر گشتن خوی تزویر و ریا، از منِ حافظ تا اوی مفتی و محتسب و...

۱۹۶

۱ شراب بی‌غَش و ساقیِ خَوش، دو دام رهند
که زیرکان جهان از کمندشان نرهند

۲ من، ارچه عاشقم و رند و مست و نامه‌سیاه
هزار شکر که یاران شهر بی‌گنهند

۳ قدم منه به خرابات، جز به شرط ادب
که ساکنانِ درش محرمان پادشهند

۴ جفا نه پیشهٔ درویشی است و راهروی
بیار باده، که این سالکان نه مرد رهند

۵ مبین حقیر گدایان عشق را، کاین قوم
شهان بی‌کمر و خسروان بی‌کلهند

۶ مکن، که کَوکبهٔ دلبری شکسته شود
چو بندگان بگریزند و چاکَران بجهند

۷ غلام همت دردی‌کشان یکرنگم
نه آن گروه که ازرق‌لباس و دل‌سیهند

۸ به‌هوش باش، که هنگام باد استغنا
هزار خرمن طاعت به نیم جو ننهند

۹ جَناب عشق بلند است، همّتی، حافظ
که عاشقانْ رهِ بی‌همّتان به خود ندهند

۱. توصیه‌ای که بارها از او به اَشکال مختلف می‌بینیم، چون:

از چار چیز مگذر، گر عاقلی و زیرک
امن و شراب بی‌غش، معشوق و جای خالی

اما نکتهٔ بیت متن در دوپهلویی آن است، بدین گونه که با ذکر «دام» گمان می‌کنی امری منفی است، اما می‌بینی هیچ زیرکی به اطلاق در جهان نیست که در این دام دلپذیر درنغلتیده باشد.

۲. «شهر» و اهل آن گاهی در مضامین طنزآمیز به کار گرفته می‌شود، مثل این مَثَل

مشهور:

گر حکم شود که مست گیرند　　　در شهر هرآن‌که هست گیرند

(امثال و حکم ۳، ۱۲۸۹)

سعدی:

گر کند میل به خوبانْ دل من، عیب مکن　　　کاین گناهیست که در شهر شما نیز کنند

(غ ۲۵۰)

خود خواجه:

تیمار غریبان، سبب ذکر جمیل است　　　جانا، مگر این قاعده در شهر شما نیست؟

که همگی بیش و کم طنز در بر دارند.

و اما این مضمون متن، که دو چیزِ ظاهراً نامربوط را به هم مرتبط می‌کند، تا آنجا که من اطلاع دارم، ابتکار سعدی است در این بیت:

نظر پاک مرا دشمن اگر طعنه زند　　　دامن دوست بحمدالله از آن پاکتر است

(غ ۷۰)

حافظ آن را چنین بازگفته است:

گر من آلوده‌دامنم، چه زیان؟　　　همه عالم گواه عصمت اوست

در شعر حاضر نیز شکلی از آن بیان شده است. این بیت هم به گمان بنده در نقطهٔ «یاران شهر» دو ضلع متفاوت از جِدّ و طنز می‌یابد. اگر در حالت عادی آن را یاران خود شاعر، بگیریم معنایی جدّی دارد: سرِ یاران سلامت که معصوم‌اند. اما «یاران» از طریق تهکّم و تسمیه به ضد می‌تواند معنای مخالفان و معاندان شخص بیابد: اگر من ناپاکم، شکر خدا که حضرات اهل شهرْ دامانشان از هر لکّه‌ای پاک است. این طنز به همان گونه پدید می‌آید که به قول خود او:... وان کس که چو ما نیست درین شهر، کدام است؟ (۴۷/۹) می‌بینیم که دوپهلوگویی بیت ۱ به شکلی دیگر در اینجا نیز بروز می‌کند تا مستوره‌ای از پردهٔ شعر او باشد.

۳. اینجا هم پیداست «پادشه» کسی بجز سلطان کاینات نیست، زیرا حشر و نشر اهل خرابات با سلاطین دنیوی وجهی ندارد. بیت از شمار ستایشهای فراوان از رندان و قلندران است که افسرافگن و افسرگذاراند:... که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی (۴۷۹/۳)

ساکنان: قزوینی: سالکان، که هیچ تجانسی با «در» و تناسبی با بیت ندارد.

۵. تجلیلی دیگر همچون بیت ۳ از رندان بی‌نیاز؛ آری: گدای کوی تو از هشت

خلد مستغنیست... (۳۶/۴)

۶. کوکب و کوکبة: در عربی = ستاره، همچنان که می‌گویند عجوز و عجوزة و بَیاض و بیاضة؛ کوکبة = جماعة (لسان‌العرب) ستارهٔ بزرگ و گروه مردم (منتهی‌الارب) اما در پارسی به معنی مجازی شکوه و حشمت به کار می‌رود، اگرچه معنای اصلی آن هم کاربرد دارد. کوکبه: (اسم، مأخوذ از تازی) بسیاری و انبوهی و جماعت مردم، مجازاً به معنی فرّ و شکوه و حشمت؛ سنایی:

کس بدین ملک و مال و کوکبه نه　　　مر ترا وجه قوت یکشبه نه

(مثنویها ۴۱)

خاقانی:

پندار همان عهد است، از دیدهٔ فکرت‌بین

در سلسلهٔ درگه، در کوکبهٔ میدان

(دیوان ۳۵۹)

نظامی، دربارهٔ اسکندر:

ز شش کوکبه صف برآراستی　　　ز هر کوکبی یاریی خواستی

(اقبالنامه ۴۰)

(دهخدا، با حذف و اضافه) نیز خاقانی (مثل نظامی با همراهی «کوکبه» و «کوکب»): «امروز سرخیل کوکبهٔ ملوک دنیا، که سعادت کوکب شعریٰ دارد، خاقان اعظم است.» (منشآت ۲۲۳) = کبکبه، که واژهٔ تازی دیگری است از مادّه‌ای دیگر، ولی مجازاً به همان معنای حشمت و شکوه، که در پارسی وجه رایج است به جای «کوکبه». در بیت متن، «کوکبه» به همین معنی است.

آیا بیت روی سخن با فردی خاص دارد؟ اگر بگوییم خطاب به «دلبر» است، این لحن تهدیدگونه و مستغنی‌نما با ادب خطاب نسبت به او منافات دارد. اما آیا ذکر «دلبری» به قصد احتیاط و دفع شرّ احتمالی یا دادن صبغهٔ شاعرانه و عاشقانه به امری واقعی و بیرون از این معنی نبوده است؟ (در این باره بنگرید به سخن پایانی و حدس این نگارنده.)

۷. برای نشان دادن دورنگی صوفیان کبودینه‌پوش از بنمایهٔ رنگ سود جسته است، شامل سرخی (دُردی) کبودی (خرقه) سیاهی (دل) و رنگی فوق اینها یعنی یکرنگی و به تعبیری بیرنگی.

۸. باد استغنا: عطاملک جوینی مطلبی نقل می‌کند که میان اهل نظر مشهور است،

دربارهٔ ورود چنگیز و سپاهش به بخارا در میان غریو هلهله و پایکوبی وحوشی که اوراق قرآن را هم به زیر پی می‌سپردند. امیر جلال‌الدین علی بن الحسن الرّندی، از سادات ماوراءالنهر، از امام رکن‌الدین، از اجلّهٔ افاضل وقت، حال می‌پرسد؛ او می‌گوید: «خاموش باش، باد بی‌نیازی خداوند است که می‌وزد. سامان سخن گفتن نیست.» (جهانگشا ۱، ۸۱) هاشم جاوید این را که حافظ به کشتار بخارا اشاره دارد ردّ می‌کند. درست هم همین است، و حافظ کاری با خود این رویداد ندارد. اما یک چیز را نباید از یاد برد، و آن این‌که چه بسا برای بیان موضوعی خاص، از یک موضوع متفاوتْ استفاده‌ای صرفاً زبانی و بیانی بشود. این عبارت که «باد بی‌نیازی خداوند می‌وزد» چیزی نیست که در هر جا و هر نوشته‌ای بتوان یافت. پس شاید بتوان شروع استعمال و تداول این عبارت و نظایر آن را از همین متن مهم و این رویداد عبرت‌انگیز دانست. و اما بیت ظاهراً بدین معنی است که: خداوندْ مستغنی از طاعات من و توست که اینچنین بدان فریفته و نازانیم، و آنجا که استغنا و تعزّز و کبریای الهی، تمامت عالم را به تسخیر درمی‌آورد، چگونه می‌توان به عباداتی که خود در حکم کمترین وظیفه و دَین آدمی در برابر پرورندهٔ خویش است غرّه شد و چشم پاداش از آن داشت؟ همچنین جاوید بیت را مربوط به استکبار ابلیس و محو طاعات قبلی او و خطاب به زاهدان و خرقه‌پوشان می‌داند. (نک. حافظ جاوید ۳۱ـ۳۳.) این نگارنده، اگرچه در مورد مخاطبان بیتْ نظر ایشان را درست می‌داند، اما در این‌که اصل مضمون به قضایای ابلیس و آدم راجع باشد تردید دارد، گو این‌که استغنای الهی از خلق و هرآنچه مربوط به اوست می‌تواند شامل ابلیس نیز بشود. و اما تناسب خرمن و باد پیداست در باد دادن خرمن برای جدا کردن کاه از گندم است. واژهٔ «باد» در ترکیب «باد استغنا» به معنای صولت و هیبت و شوکت است، همچنان که در ترجمهٔ تفسیر طبری برابر با «ریح» به همین معنی آمده است: «وا یکدیگر پیکار و اختلاف مکنید، که آنگه بددل گردید در حرب کردن، و بشود باد و دولت و قوّت شما.» (طبری، ص ۵۸۵، س ۱۴) و لاتَنازَعوا فَتَفْشَلوا و تَذْهَبَ رِیحُکُمْ (انفال ۴۶) (فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آـب، ذیل «باد») عطار از (بادِ) صرصرِ بی‌نیازی سخن می‌گوید:

می‌وزد از بی‌نیازی صرصری — می‌زند بر هم به یک دم کشوری

(منطق‌الطیر ۲۰۰)

مولانا عین ترکیب «باد بی‌نیازی» را چون جهانگشا دارد، در سخن از عشق «او»:

وانگه همه را بسوخت و خاکستر کرد — و آورد به باد بی‌نیازی برداد

(فیه ما فیه ۱۸۳)

عراقی نیز همین را دارد، همراه با «خرمن و باد»، همچون حافظ:

خرمن هستی به بـاد بـی‌نیازی دردهـیم
دست در فتراک صاحب‌همّتِ اعظم زنیم
(کلیات ۸۹)

نهادن: از معانی فراوان آن مطابق دهخدا، آنچه مناسب بیت است به نظرم اینهاست:
الف. به شمار آوردن، شمردن، گرفتن؛ فردوسی:

مرا با چو ایشان بـرابـر نـهی — به سر بر ز فیروزی افسر نهی

ب. برابر داشتن (یادداشت مؤلف) مساوی شمردن؛ ابوالعباس:

زیغ‌بافان را با وشّی‌بافان نـنهند — طبل‌زن را ننشانند بـرِ رودنـواز

۹. جناب: در قدیم تنها به معنی اصلی آن (آستانه، درگاه) می‌آمد (=«حضرت») و نه چون امروز که صرفاً به معنای لقبی تفخیمی به کار می‌رود. (نک. ح ۲/۷.)

لخت دوم، مـحتمل دو مـعنی است: بـی‌همتان را بـه خـود راه نـمی‌دهند، و: راه بی‌همتان را در پیش نمی‌گیرند.

* * *

نظری به کلّ شعر برای من این تصور را پیش می‌آورد که به دنبال وقوع چیزی که شاعر را آزرده سروده شده. بیتی که بیش از همه مُلهم این موضوع است بیت ۶ است، در اشاره به شکسته شدن حشمت و شکوه دلبری (یا خود دلبر). لحن هم هشداری و تهدیدی است، و بعید می‌نماید بدون مقدمه‌ای بیرونی گفته شده باشد. می توان کوکبه، بندگان و چاکران را قرینه‌هایی برای خطاب شعر به پادشاهی یا به هر حال فرد بزرگی گرفت. قرینه‌هایی دیگر هم هست، مثل بیت ۲ با لحن طنزآمیز آن، که این احتمال را مطرح می‌کند که پای اتهام‌زنی و تشنیعی نسبت به شاعر در میان بوده بـاشد. بـیت ۳ دربارهٔ ضرورت تکریم اهل عشق هم ممکن است ناظر به اهانتی باشد که در حق آنان (که شاعر خود را از آن زمره می‌داند) رفته است. بلافاصله از «جفا» و بار دیگر در بیت ۵ از تحقیر عاشقان سخن می‌رود. دو بار در بیتهای ۴ و ۷ از صوفیان انتقاد می‌شود و بعید نیست آنان طرف حساب شاعر بوده باشند. نیز برخی ابیات با فعلهایی متضمن هشدار شروع می‌شود: مبین، مکن، به هوش باش. آیا مجموعهٔ اینها ممکن است زادهٔ تصادف صِرف باشد؟

۱۹۷

۱ باشد، ای دل، که درِ میکده‌ها بُگْشایند؟
گره از کار فروبستهٔ ما بُگْشایند؟
۲ اگر از بهر دل زاهد خودبین بستند
دل قوی دار، که از بهر خدا بگشایند
۳ به صفای دل رندان، که صبوحی‌زدگان
بس درِ بسته به مِفتاح دعا بگشایند
۴ نامهٔ تعزیت دختر رز بنویسید
تا حریفانْ همه خون از مژه‌ها بگشایند
۵ گیسوی چنگ ببرّید به مرگ می ناب
تا همه مغبچگان زلف دوتا بگشایند
۶ درِ میخانه ببستند، خدایا، مپسند
که درِ خانهٔ تزویر و ریا بگشایند
۷ حافظ، این خرقه که داری تو، ببینی فردا
که چه زُنّار ز زیرش به جفا بگشایند

۱. عراقی:

بوَد آیا که خرامان ز درم بازآیی؟ گره از کار فروبستهٔ ما بگشایی؟
(کلیات ۲۹۴)

نزاری:

انتظار نظر مرحمتی می‌دارم چه شود گر به ترحّم اثری بنمایی؟
حجب از پیش دل خستهٔ ما برداری؟ گره از کار فروبستهٔ ما بگشایی؟
(دیوان ۱، ۳۷۳)

باشد: لحن و معنی آن موقوف این است که کلّ بیت را چگونه بخوانیم. اگر بیت سؤالی خوانده شود، «باشد» معادل «بوَد» و در مقام ترجّیِ توأم با تردید خواهد بود، اگرچه شاید عده‌ای این تردید را مغایر با لحن مطمئن و تقریباً خالی از شک شاعر در دو بیت بعد بینگارند. اما اگر بیت غیر سؤالی خوانده شود، «باشد» معنای ترجّیِ بدون

تردید و در حکم محقَّق‌شدنی خواهد داشت، چنان که مثلاً در این عبارت: «اگر خدای ـ عزّ و جلّ ـ خواهد، این بباشد.» (تاریخی بیهقی ۱۳۵)

قزوینی: بوَد آیا که، که راهی بجز سؤالی خواندن باقی نمی‌گذارد. در هر حال، شاید به طور قطعی نتوان گفت که کدام درست‌تر یا بهتر است، چه قضیه تابع ذوق و قضاوت خواننده، همراه با ملاحظهٔ بیتهای بعدی است. البتّه ابیاتِ حاوی همین مضمون، که این نگارنده تاکنون دیده و نمونه‌هایی از آن را هم داده، معمولاً سؤالی بوده‌اند، و او نیز عملاً همین را ترجیح می‌دهد، چنان که در متن علامت سؤال هم گذارده است.

کار فروبسته: با بیانی طنزآمیز، از طریق ایهام تضادّ آن با «گشودن»، فروبستگی کار خود را با بستگی قفل درِ میخانه‌ها گره زده است. باده، چنان که بارها دیده‌ایم، حلّال همهٔ گرهها و بستگیهاست.

۲. «از بهر خدا» برای «میکده» و «می‌خواری»، چنانچه معنای حقیقی لحاظ شود، طنز خواهد بود، درحالی‌که در صورت تأویل باده از دید عرفانی، طنزی در میان نخواهد بود. اما درست همین ابهام میان دو معنی است که طنز می‌آفریند. همچنین تقابل در «خودبین» و «خدابین» مبنای مضمون قرار گرفته است، همچنان که مثلاً در:... خدابینی از خویشتن‌بین مخواه (سعدی، بوستان ۱۱۶).

۳. مولانا، «رندان صبوحی»:

رندان صبوحی همه مخمور خمارند   ای زهره، کلید درِ خَمّار که دارد؟

(کلیات ۲، ۶۲)

قزوینی، سایه و برخی دیگر: رندانِ صبوحی‌زدگان، که مشمول کاربرد کهنِ مطابقهٔ صفت و موصوف در جمع است، که بیشترین بسامد آن در حدود سدهٔ چهارم بوده و به مرور از آن کاسته شده است، و در عصر حافظ به ندرت به کار می‌رود. در شاهنامه بسیار دیده می‌شود، همچون:

نه زو زنده بینم، نه مرده، نشان   به دست نهنگانِ مردم‌کشان

(۱، ۲۴)

ازان روزبانان مردم‌کشان   گرفته دو مرد جوان را کشان

(۱، ۵۲)

به هر حال در حافظ برخی نسخ قدیمی «رندان و صبوحی‌زدگان» یا «رندانِ صبوحی‌زدگان» و برخی نیز چون خانلری «رندان که...» دارند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱،

۶۹۶، اگرچه نیساری ضبط قزوینی را ترجیح داده است.) در شعر حافظ، چنان که ذکر شد استثنایی است، مثل «همرهان سوارانند» به جای «سوارند»، که ترکیب وصفی هم نیست. به هر حال، مطابق ضبط خانلری، شاعر به صفای دل رندان سوگند یاد می کند که صبوحی‌زدگانْ قفل درهای بسته را به مدد دعا باز می‌کنند، و یا (چنانچه «به» را «به»ی سوگند ندانیم) به دلیل صفای دل رندان یا به یمن صفای دل آنان فروبستگیها را می‌گشایند. اما مطابق قزوینی چنین معنایی حاصل می‌شود: گشایندگان گرهها (فاعل البته دقیقاً معلوم نیست) تمامی درهای بسته را به برکت صفای دلِ رندانِ صبوحی‌زده باز می‌کنند. یا، مطابق خوانشی که شاید عده‌ای نپسندند، فاعل را رندان بگیریم و بگوییم: رندانِ صبوحی‌زده به صفای دلشان... الخ. این مستلزم سکته در بیت است: به صفای دل، رندانِ صبوحی‌زده... الخ. همچنین پیشتر گفته‌ام که گاهی در اشعار حافظ از «صبوحی» یا «جرعهٔ سحری» چیزی چون مستی درونی و دعا و راز و نیاز صبحگاهی نیز مستفاد می‌شود. (برای نمونه، نک. ح ۶/۷.) به هر روی، در شعر حاضر سخن از میخانه و باده است، و لذا طبیعی است که در چنین بافتی باید تعابیری چون بادهٔ صبوحی به کار رود، و این‌که آیا باید آن را تأویل به احوال خوش و عارفانه به هنگام صبح کرد یا نه، بستگی به ذوق و نظر خوانندهٔ شعر دارد، یعنی امری تجویزی از جانب دیگران نیست. به عبارت دیگر، اگر قرار باشد که «صبوحی» و نظایر آنها را تنها و تنها از نظرگاه عرفانی تأویل و تفسیر کنیم، پس دیگر شعر سمبولیک چه معنایی خواهد داشت؟

۴. نامهٔ تعزیت: = تعزیت‌نامه: «به حضرت کیقباد تعزیت‌نامه فرستاد.» (خاقانی، منشآت ۵۹) = سوگنامه، امروز: نامهٔ تسلیت

بیت بی‌گمان تحت تأثیر چکامهٔ نامور، بلند و پرسوز خاقانیِ در تعزیت فرزند ناکامش، رشید، است:

صبحگاهی سرِ خوناب جگر بگشایید   ژالهٔ صبحدم از نرگس تر بگشایید

(دیوان ۱۵۸ـ۱۶۲)

و به‌ویژه بیت مورد اقتباس این است:

گیسوی چنگ و رگ بازوی بربط ببرید   گریه از چشم نیِ تیزنگر بگشایید

نمی‌دانم، شاید هم دلیل توجه و علاقهٔ حافظ به شعر خاقانی، همدردی با او در واقعهٔ مرگ جوان ناکام او بوده باشد.

در قزوینی، لختهای دوم این بیت و بیت بعدْ پس و پیش، و البته نادرست، است.

این را بیشتر حافظ‌پژوهان پذیرفته‌اند. سلیم نیساری در نقد خود بر قزوینی: این غزل یکی از آن شش غزل است که دو بار در نسخهٔ خلخالی کتابت شده است. مطلع ضبط مکرر نیز «باشد ای دل» است. همچنین مصرعهای دوم در بیت چهارم و پنجم، که در ضبط اول خلخالی و نیز در چاپ حاضر پس و پیش است، در ضبط مکرر در جای صحیح خود قرار دارد. ضمناً در بیت آخر هم «به جفا»ست، نه «به دغا». قزوینی نه به مکرر بودن این غزل در نسخهٔ اساس خود اشاره‌ای کرده و نه به سه اختلاف دیگر که میان دو ضبط هست! (مقدمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۱۲۴)

۵. گیسوی چنگ: گیسو در چنگ (و دیگر آلات موسیقی زهی یا سیمی) = سیم (استعمال امروز) زه، رود، وَتَر، تار، تا، بریشم (یا: ابریشم) رگ، موی (که همانند «گیسو» و «زلف» در مورد چنگ است.) در شعر حافظ به این صورتها آمده است: رود (۵۵/۷ به ایهام) ابریشم (۹۷/۱۰) موی (۲۵۶/۴) زه (۲۹۰/۱ به ایهام) و اما گیسو در مورد چنگ، خاقانی چندین بار دارد، مثل:

چنگ را، با همه برهنه‌سری		پای گیسوکشان کنند همه
(دیوان ۴۸۲)

نظامی:

سرایندهٔ ترک با چشم تنگ		فروهشته گیسو به گیسوی چنگ
(اقبالنامه ۱۹۹)

نوا بازی‌کنان در پردهٔ تنگ		غزل گیسوکشان در دامن چنگ
(خسرو و شیرین ۳۵۹)

موی، به همان معنی، در بیت سعدی:

چو چنگ از خجالت سر خوبروی		نگونسار و در پیشش افتاده موی
(بوستان ۱۵۱)

خود حافظ:

بس که در پرده گفت چنگ سخن		ببرش موی تا نموید باز

گیسو بریدن: از اعمال آیینی در سوگواری، که پیشینهٔ دیرینه دارد، مثلاً سکاها در مراسم سوگ، مرده را بر روی ارّابه‌ای می‌نهادند و کسان او پس از بریدن بخشی از گیسوی خود زاری‌کنان به دنبال ارّابه به راه می‌افتادند. (تامارا تالبوت رایس، سکاها، ترجمهٔ رقیّهٔ بهزادی ۹۵)

کهن‌ترین نمونه‌های آن، که این نگارنده سراغ دارد، از شاهنامه است در توصیف آیینهای عزاداری، که کسان و بندگان فرد مرده، گیسوان خود را می‌بریدند. در واقعهٔ قتل سیاوش:

ز سر، ماهرویان گسسته کمند خراشیده روی و بمانده نـژند
همه بندگان مـوی کـردند بـاز فرنگیس مشکین کـمند دراز،
برید و میان را به گیسو ببست به فندق گل ارغوان را بخست
(۳، ۱۵۳)

در اینجا، علاوه بر فعل «بریدن»، «گسستن» کمند (استعاره از زلف دراز) و «باز کردن»، هردو به معنای بریدن (مطابق استعمال قدما) است، و نباید «موی باز کردن» را مثل امروز به معنیِ گشادن آن گرفت، اگرچه گشادن یا باز کردن مویِ بافته یا به هر حال جمع شده نیز در جای خود جزءِ آیینهای سوگواری بوده است (چنان که در بیت حاضر با «گشادن زلف» بیان شده و به آن اشاره خواهد شد.) خاقانی، در همان قصیده و سه بیت بعد از بیتی که در مورد بریدن گیسو نقل شد، همین کاربرد «موی باز کردن» را می‌آورد که به نظر بنده آن هم مثل بیت فردوسی به معنی بریدن موی است:

جَیب و گیسوی وشاقان و بتان باز کنید طوق و دستارچهٔ اسب و سَتَر بگشایید

همچنین قاسم غنی دو شاهد برای موی بریدن از ذیل جامع‌التواریخ رشیدی تألیف حافظ‌ابرو و ظفرنامهٔ نظام شامی داده، که البته هردو نسبت به شاهنامه چند سده متأخرند. (نک. حافظ با یادداشتها و حواشی دکتر قاسم غنی، در مورد غزل حاضر، یا یادداشتها ۲۶۵.)

زلف گشادن: این نیز از رسوم سوگواری در قدیم و گاه در عصر ما بوده است که گیسوان بافته یا جمع یا آراسته شده را می‌گشاده و به شکلی پریشیده فرومی‌ریخته‌اند. هنوز هم در برخی مناطق ایران، به‌ویژه در نواحی جنوبی، در آیین سوگواری (یا زاردرمانی، که بی‌شباهت به سوگ نیست) چنین می‌کنند. گیسو برکندن در عزا نیز خود اقتضا می‌کند که زلف بافته را باز کنند.

۷. فردا: محتمل هردو معنای حقیقی و مجازی (= قیامت) است. (دربارهٔ معنی اخیر، نک. ح ۱۲۹/۷.) زنّار در زیر خرقه: باطن آلوده یا کفرآمیز در زیر ظاهر صالح (نک. ح ۷۹/۷.)

به جفا: به رغم میل کسی، به زور، به ستم، به قهر و عنف؛ زریاب خویی (احتمالاً بدون التفات به معنی مذکور): این رسواسازی رسوایان جفا نیست و در هیچ یک از

دو ضبط اخیر (به جفا، به دغا) معنای معقولی ندارد بلکه «به خفا» (یکی از نسخه‌بدل‌های خانلری) درست است، یعنی «در نهان». (آئینهٔ جام ۱۸۸ـ۱۸۹)

قزوینی: به دغا، که موجّه نمی‌نماید.

* * *

دستغیب، و پیش از او هومن، غزل را متعلق به عصر مبارز (۷۵۴ـ۷۵۹) دانسته‌اند. دستغیب برای آن قایل به جنبهٔ اجتماعی ـ سیاسی است، چون در آن از بدی حکومت ستم و ریا و واکنش رندان سخن می‌رود، و معتقد است: سخن حافظ در این باره با گواهی تاریخنویسان از جمله معین‌الدین یزدی در مواهب الهی (۱۰۵ـ۱۰۶) کاملاً همخوان است، و اشعار او را در این دوره می‌توان سندی کاملاً تاریخی شمرد. (حافظ‌شناخت ۲، ۶۱۴)

در توضیح بیت ۱ ذکر شد که بیت را می‌توان سؤالی یا غیر سؤالی خواند و هرکدام را با نگاهی به دیگر ابیات به وجهی توجیه کرد. اما اگر آن را غیر سؤالی بخوانیم، یعنی به صورت مثبت و حاوی امید کامل به برآورده شدن آرزوی شاعر بدانیم و «دل قوی دار» را هم مؤید آن تلقی کنیم، آنگاه با یک مشکل در ساختار شعر روبرو خواهیم شد: دو بیت ۴ و ۵ سوگواره‌اند، و لذا مشکل بتوان لحن استواری از امیدواری را برای مطلع شعر لحاظ کرد. البته از دیدگاهی دیگر، امید، خواه بیش و خواه کم، در جای خود معتبر است، و شاعر به دلیل شم پیش‌بینی یا شعور نبوّتی که دارد نمی‌تواند یا نباید از یأس حرف بزند و آن را به دیگران هم القا کند، خصوصاً که خواجه تا این ایام شاهد توالی و تعاقب دوره‌های خوش و ناخوش بوده و باورمند به چرخش دایم احوال است:... چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند. او، گذشته از این‌که روزگار ستمگران را پایدار نمی‌داند، از یک لحاظ دیگر هم خالی از امید به رفع این فضای اختناق و ارعاب و احتساب نیست، و آن این‌که می‌بیند پسر و ولیعهد مبارز آدمی است با سیره و سانی دیگر. پس عمر این اوضاع را در نهایت تا پایان حکومت مبارز برآورد می‌کند. اینها درست، اما به هر حال همگی برای خود شعر در حکم امور و اطلاعات بیرونی‌اند، و مهمْ تعیین تکلیف شعر در کلیت آن و حالتی است که شاعر در بطن آن شعر را سروده است. من با این‌که در مورد لحن و معنای بیت نخست جای احتمال را به هردو صورت باز گذاشتم، شخصاً معتقد به امید کامل و بی‌خلل در آن نیستم، چنان که عملاً علامت سؤال در آخر آن گذاردم.

شعر، بر حول محور بسته شدن میخانه‌ها و پیامدهای آن و آرزوی گشاده شدن آنها و وصف ظاهرسازیِ نهفته در انگیزه‌های این کار، از وحدت کافی برخوردار است، چنان که حتی بیت آخر هم، که دربارهٔ خرقهٔ ریایی است، همسویی کاملی با دیگر ابیات دارد. نقش وحدت‌بخش ردیف در این میان انکارناپذیر است.

۱۹۸

۱ کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود
بنفشه در قدم او نهاد سر به سُجود،

۲ بنوش جام صَبوحی، به نالهٔ دف و چنگ
ببوس غبغب ساقی، به نغمهٔ نی و عود

۳ به دَور گل، منشین بی‌شراب و شاهد و چنگ
که همچو دور بقا هفته‌ای بود معدود

۴ شد از بروج رَیاحین چو آسمان روشن
زمین به اختر میمون و طالع مسعود

۵ ز دست شاهد نازُک‌عِذارِ عیسی‌دم
شراب نوش و رها کن حدیث عاد و ثَمود

۶ جهان چو خُلد برین شد به دَور سوسن و گل
ولی چه سود که در وی نه ممکن است خُلود؟

۷ چو گل سوار شود بر هوا سلیمان‌وار
سحر که مرغ درآید به نغمهٔ داوود،

۸ به باغ، تازه کن آیین دین زردشتی
کنون که لاله برافروخت آتش نمرود

۹ بخواه جام صبوحی، به یاد آصَف عهد
وزیر مُلک سلیمان، عماد دین محمود

۱۰ بود که مجلس حافظ به یُمن تربیتش
هر آنچه می‌طلبد، جمله باشدش موجود

۱. سجود بنفشه: حسن تعلیلی از خمیدگی ساقهٔ نرم و ظریف بنفشه است، چیزی که خواجه در شعری دیگر به ملال بنفشه و سر بر زانوی غم نهادن او تعبیر کرده. (۳۵۷/۶) گل سرخ هم بارها در اشعار شعرا، از جمله خود حافظ، منزلت سلطان دارد، چنان که در بیت ۷ نیز به سلیمان مانند شده است. همچنین تصویر تا حدودی یادآور خلقت آدم است و سجود ملایک زیبا و پاکیزه چون بنفشه به موجودی که همچون گل سرخی در جهان آفرینش است، و قرینهٔ آن هم ذکر نام چند پیامبر دیگر در شعر.

۲. صبوحی: نک. «صبوح» در: ح ۵۴/۲، که آنجا هم با «چنگ» همراه است.
۳. دَور: ایهام به چند معنی: الف. گِرداگرد گل سرخ دایره گون؛ ب. عهد و موسم؛ ج. دَورگردانی شراب؛ د. اصطلاح موسیقی به معنی مقام، ضرب و غیره (در این مورد، نک. ح ۲۳۸/۷.) سه معنای نخست در این بیت او نیز به طریق ایهام آمده است: کس به دور نرگست طرفی نبست از عافیت... (۱۲/۶)

هفتهٔ معدود: می تواند تداعی‌کننده ترکیباتی قرآنی چون «ایّاماً معدودات» (بقرة ۱۸۴) و «اجلٍ معدود» (هود ۱۰۴) باشد.

۴. زمین را از حیث فراوانی گلهای روشن و درخشان به هنگام بهار به برجهای فلکی مانند کرده. پیداست مراد او «بروج روشن» است همچون حَمَل، ثَور و جوزا، در برابر «بروج تاریک» مانند اسد، عقرب، جَدْی، میزان و سنبله. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «برجهای تاریک») (نیز نک. «برج» در: ح ۳۸۶/۳.)

۵. عاد و ثَمود: دو قوم بدکاره که در قرآن چند بار از آنها سخن رفته که بر رسولان الهی کذب بستند و گرفتار عذاب گشتند.

عاد: فرزندان عاد بن عوص بن ارم بن سام بن نوح، و محل و مأوایشان احقاف (بین یمن و عمّان) از بحرین تا حضرموت بود. (صبح الاعشی ۱، ۳۱۳، به نقل از دهخدا) هود به رسالت آنان آمد، لیکن به سبب نافرمانی از حق به طوفان هلاک شدند.

ثمود: فرزندان ثمود بن جاثر بن ارم بن سام بن نوح، از قبایل قدیم عرب، که ساکن موصل و بت‌پرست بودند. صالح به پیغمبری ایشان فرستاده شد با اعجازی به صورت ناقه‌ای (ماده شتری) از دل تخته‌سنگی برآمده. آنان ناقه را پی کردند و صالح را آزردند و عذاب الهی به صورت صیحه‌ای سهمگین بر آنان فرود آمد و همگان مردند. (قاموس الاعلام، به نقل از دهخدا)

كَذَّبَتْ ثَمودُ و عادٌ بِٱلقارعةِ فَاَمّا ثمودُ فَاُهْلِكُوا بِٱلطّاغِية و اما عادٌ فَاُهلِكوا بِريحٍ صَرصَرٍ عاتية (حاقة ۴ـ۶) (قوم ثمود و عاد آن هنگامهٔ درهم کوبنده را دروغ شمردند. اما قوم ثمود با سرکشی خویش نابود شدند. و اما قوم عاد با تندبادی سردِ بنیانکن نابود گشتند.) دربارهٔ ثمود آمده است که در درّهٔ محل سکونتشان خرسنگها را می‌شکافتند. (فجر ۹) مکان سکونت آنان در دهی کوچک به نام «حجر» گفته شده است. (مسالک و ممالک ۲۲)

۶. لطف بیت در بهره گیری از جناس اشتقاق خُلد (=بهشت) و خُلود (=ماندگاری و جاودانگی) است.

۷. بیت دیگر او با همین تصویر:

برکش، ای مرغ سحر، نغمهٔ داوودی باز　　　که سلیمان گل از باد هوا بازآمد

تعبیر از گل سرخ (و نیز غنچه) به سوار (و در برابر آن سبزه به پیاده) رایج است؛ مولانا بارها دارد، از جمله:

باغ سلام می‌کند، سرو قیام می‌کند
سبزه پیاده می‌رود، غنچه سوار می‌رسد
(کلیات ۲، ۱۵)

یکی جوقی پیاده همچو سبزه　　　دگر جوقی چو شاخ گل، سواران
(۴، ۱۷۳)

چون سبزه شو پیاده، زیرا درین گلستان
دلبر چو گل سوار است، باقی همه پیاده
(۵، ۱۶۲)

(دربارهٔ رفتن تخت سلیمان بر باد، نک. ح ۹۶/۴.)

۸. آیین زردشتی: هم ناظر به آتش است، و هم بادهٔ آتشگون مغانه. در ادب دری از دیرباز آتش را «قبلهٔ زردشت» خوانده‌اند؛ عسجدی (از شاعران عصر محمود غزنوی):

برخیز و برافروز، هَلا، قبلهٔ زردشت　　　بنشین و برافگن شکم قاقم بر پشت

خواجو:

کام جان از قبلهٔ زردشت خواه　　　گر دلت چون آذر برزین بسوخت
(دیوان ۴۰۰)

آتش نمرود: نمرود: حرکت واج اول را به اختلاف نوشته‌اند، مثلاً فرهنگهای پارسی چون معین و دهخدا به فتح، مصاحب به کسر، و فرهنگهای عربی از قدیم و جدید به ضم. ابن‌منظور می‌نویسد: به گفتهٔ ابن‌سیده [در المخَصَّص ـ م] نُمرود، نام پادشاه معروف است، و ثعلب اشتقاق آن را از «تمرّد» می‌داند، که در این صورت ثلاثی خواهد بود. (لسان‌العرب؛ نیز به ضم در اقرب‌الموارد) نِمرود nemrūd (عبری = سخت و نیرومند) پسر کوش پسر حام پسر نوح (پیدایش ۱۰. ۸ و ۹) شکارچی ماهری بود. بابِل را او تأسیس کرد. (پیدایش ۱۰. ۱۰) و سرزمین بابل مدتها «زمین نمرود» خوانده می‌شد. (میکاه ۵. ۶) مطابق روایات اسلامی، همو است که چون از محاجّه با ابراهیم درماند او را به آتش افگند و خدا ابراهیم را نجات داد. (مصاحب)

حافظ در اینجا زردشت و نمرود را به دلیل اشتراک این‌دو در آتش به هم پیوند داده است. (دربارهٔ لاله و آتش، نک. ح ۱۷۱/۳.)

۹. به یادِ: = به سلامتیِ، به شادیِ (نک. ح ۴۶۳/۷.)

ملک سلیمان: فارس (نک. ح ۱۵۷/۲.)

عماد دین، محمود: عمادالدین محمود کرمانی: «یکی از دُهاة ملازمان امیر شیخ بود» و چون می‌خواست دولت وی را استحکام بخشد به اتفاق امیر سلغرشاه ترکمان، خواهرزادهٔ امیر شیخ، با لشکری از اوغانیان و جرمائیان به مقابله با شاه شجاع پس از تسخیر شیراز به دست مبارز رفت، لیکن شجاع غالب و سپاه عمادالدین محمود منهزم شد، اما مورد عفو شجاع قرار گرفت. (محمود کتبی، تاریخ آل مظفر ۴۴) او همان کسی است که شمس فخری در مقدمهٔ معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی از وی به نیکی یاد و ستایش کرده است. (غنی، تاریخ عصر حافظ ۱۰۸ـ۱۰۹) عمادالدین، به نوشتهٔ حافظ ابرو در ذیل جامع التواریخ رشیدی و عبدالرزاق سمرقندی در مطلع سعدین در سال ۷۵۸ به وزارت اخی جوق در تبریز رسید. (همان ۱۱۰ـ۱۱۱) معین‌الدین یزدی او را، که در مأموریت صلح‌خواهی ابواسحق نزد مبارز رفت (بدون توفیق قبول) به دو صفت حیله‌گری و برّندگی موصوف می‌کند: «شیخ ابواسحق [...] به اتفاق خواجه عمادالدین محمود، که از اعوان فئهٔ باغیهٔ عادیه به وفور شهامت و استعداد موصوف و از طایفهٔ اضداد به فرط احتیال و صرامت معروف بود به جانب کرمان روند.» (مواهب الهی ۱، ۱۹۳) توجه داشته باشیم که معین‌الدین خادم دستگاه مبارز است و جز از این نوع سخن از وی انتظار نمی‌رود. عبدالرزاق سمرقندی هم نظیر همین داوری را دربارهٔ او دارد: «عمادالدین محمود کرمانی، که به وفور شجاعت و فرط شهامت از ارکان دولتش ممتاز و مستثنی بود، خواست که مبانی دولت ویران شده و قواعد سلطنت منهدم گشته را به دعائم تدبیر و مساعی تزویر استوار گرداند. اما شعلهٔ روح عزیزی چون فرونشست اطراف بدن را حرارت آتش فایده نمی‌دهد.» (مطلع سعدین، قسمت اول ۲۷۴) این وزیر، گویا در علم طب دست داشته و رسالاتی در دانش تشریح و بیان خواص افیون نگاشته است.

۱۰. تربیت: اینجا = رسیدگی، التفات و ترفیه، همچنان که در این بیت او نیز به همین معنی است:

حافظ این گوهر منظوم که از طبع انگیخت   اثر تربیت آصف ثانی دانست

(نک. ح ۴۹/۹.)

❊ ❊ ❊

برخی پژوهندگان، زمان سرایش غزل را بین ۷۵۰ تا ۷۵۵ (که عمادالدین محمود وزارت ابواسحق را داشته) برآورد کرده‌اند، یعنی دورهٔ نخست شاعریِ حافظ، که درست هم هست. بنابراین، غزل حاضر یکی از اشعار اوست که تاریخ تقریبیِ متقنی دارند. (نیز نک. دستغیب، حافظ‌شناخت ۲، ۵۹۵ ـ ۵۹۶.)

و اما غزل به نظر این نگارنده از یک نظر حائز اهمیت است، و آن این‌که به همراه غزل: بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی (غ ۴۷۷) دو شعر متمایز از نظر ساختار را در تمامی دیوان تشکیل می‌دهند که شاعر در آنها به عمد و آگاهی، بنمایه‌های چهار دین صاحب کتاب را با هم درآمیخته است. من این دو غزل را در همان چهارچوب اندیشگی و پیامی می‌نگرم که در اشعار متعدد او بیان شده، و آن ایجاد نوعی الفت و وفاق میان ادیان و آیینهای گوناگون به رغم تفاوتهای صوری آنهاست، یعنی پیامی که مثلاً در بیت مشهور او داده می‌شود: جنگ هفتاد و دو ملت، همه را عذر بنه... در جای خود گفته‌ام که حافظ (حالا عقاید واقعی یا باطنی‌اش هرچه می‌خواهد باشد) در عالم شعر همواره در جهت نفی تعصّب، تحزّب و تفرّق حرکت کرده، و پیامهای اشعارش با اندیشهٔ صلح کل، خود یکی از مهمترین دلایل توفیق او و اقبال به او در عصر ماست. (من در هر مورد ضروری، او را از همین لحاظ با دیگران سنجیده‌ام، و نیازی به تکرار سخن نیست.) من مایلم این دو غزل را «شعرهای چندملّیّتی» (البته «ملّت» به معنای امت و پیروان هر دین و آیین) بنامم. برخی از بنمایه‌های ادیان را برمی‌شمارم: کیش زردشت و آتش، ذکر نام چند پیامبر که می‌توان آنها را از بنی‌اسرائیل و بدلی از دین موسی (ع) شمرد: سلیمان (و نیز وزیر او «آصف») و داود (در غزل ۴۷۷ نام «موسی» را هم آورده است.) نام عیسی، و سرانجامْ مصطلحات و مفاهیم مربوط به اسلام، مثل سجود، دو قوم مذکور در قرآن (عاد و ثمود) خلد با صفت «برین» (معادل عِلّیّین) نام «عماد دین» و... که این گونه بنمایه‌های ترکیب‌شده با همدیگر چندان است که هرگز نمی‌توان آنها را به تصادف منسوب داشت. (نیز نک. ح غ ۴۷۷.)

همچنین شعر، مجموعه‌ای است از مظاهر جمال جهان و مجالیِ لذّات آن همچون شراب، شاهد، موسیقی و گلهای مختلف، که بر روی هم شعری شاد را در محیطی سرشار از نور و تلألؤ پدید آورده است.

مطلب آخر این‌که سلیم نیساری این غزل را در دفتر دگرسانیها نیاورده، با این استدلال که باید جزو قصاید بیاید. دلیل ایشان این‌که در ۱۶ غزل با ردیف ثابت «بود» و «نبود» این تنها شعر غیر مردّف است، یعنی بنای آن فقط بر قافیه است. (مقدّمه‌ای بر

تدوین غزلهای حافظ ۲۱۲) به راستی آیا این هم شد دلیل؟ تردیدی نیست که بی‌شباهت به قصیده نیست، اما مگر کم‌اند غزلهای او که ساختمانی همانند قصیده دارند؟ آیا آنها را هم باید به همین عذر از غزلها کنار گذاشت؟ لابد از نظر ایشان این همه مصحح که آن را در شمار غزلهای او آورده‌اند عقلشان به این قد نمی‌داده که آن را جزءِ قصاید قرار دهند.

۱ سـالها دفـتر مـا در گـرو صَـهبا بـود
رونـق مـیکده از درس و دعـای مـا بـود

۲ نیکی پیر مغان بـین، کـه چـو مـا بـدمستان
هـرچـه کـردیم، بـه چشـم کـرمش زیـبا بـود

۳ دفـتر دانش مـا جـمله بشـویید بـه مـی
کـه فـلک دیـدم و در کـین مـن دانـا بـود

۴ از بـتان آن طـلب ار حسـن‌شناسی، ای دل
کـاین کسـی گـفت کـه در عـلم نـظر بـینا بـود

۵ دل چـو پـرگار بـه هـرسو دَوَرانـی مـی‌کرد
و انـدران دایـره، سـرگشتهٔ پـابرجـا بـود

۶ مطرب از درد مَـحبّت عـملی مـی‌پرداخت
کـه حکـیمان جـهان را مـژه خـون‌پالا بـود

۷ می‌شکفتم ز طرب، زان‌که چو گل بر لب جوی
بـر سـرم سـایهٔ آن سـروِ سَـهی‌بالا بـود

۸ پـیر گـلرنگ مـن انـدر حق ازرق‌پـوشان
رخـصت خُـبث نـداد، ار نـه حکـایتها بـود

۹ قـلبِ انـدودهٔ حـافظ بـرِ او خـرج نشـد
کـه مـعامل بـه هـمه عـیب نـهان بـینا بـود

۱. درس و دعا: این دو واژه در چندین بیت خواجه با هم آمده، و گاهی هم «ورد» جایگزین دعا گردیده است. به هر حال در اشعار او اغلب پیوندی میان این‌دو با عشق و عرفان و سرمستی برقرار است، اما «مدرسه» را به عنوان مکان درس باید از این امر تفکیک کرد، چرا که معمولاً منفی و نمادی از علم ظاهر است. (نک. «مدرسه» در: ح ۴۵/۲.) نیز این‌که درس و دعا سبب رونق میکده شود ممکن است به قصد طنز باشد.

۲. دربارهٔ «پیر مغان» که در حافظ «مجمع خوبی و لطف» است، در سنجش با آنچه دیگر شاعران دربارهٔ این پیر گفته‌اند، توضیح کافی داده شده است. (نک. بحث «پـیر

مغان» در: ج ۱، ۵۳۵ـ۵۴۲.)

۳. دفتر دانش: نمادی است از دانشهای دنیوی و علم و عقل متعارف، که در برابر عشق و معشوق دریدنی، سوختنی یا شستنی است. سعدی هم می‌گوید که عاشق بی‌پروا را هیچ گونه نسبتی با چنین دفتر و دانشی نیست:

لاابالی چه کند دفتر دانایی را؟ طاقت وعظ نباشد سرِ سودایی را

(غ ۲۰)

فلک دیدن: ظاهراً اصطلاحی نجومی است، و نه صرفاً به معنای فلک را نگریستن. = ستاره دیدن، اختر گرفتن و مراجعه به تقویم و ملاحظهٔ زایچهٔ وقت (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۵۶۹، که تنها همین بیت حافظ را به شاهد آورده است. نیز سر فراز غزنی، سیر اختران در دیوان حافظ ۱۴۰)

و: نوعی «و»ی خاص که در اشعار، اغلب پس از یکی از مشتقات فعل «دیدن» (= تأمل کردن، درنگرستن) و یا دیگر افعالی که مفید معنای مشابه‌اند می‌آید و بیانگر نتیجه و حاصل آن فعل است. در زبان پارسی در بافتهایی دیگر هم از آن استفاده می‌شود، مثل: بی‌احتیاطی همان و مردن همان، یعنی نتیجهٔ بی‌احتیاطی مردن است.

سعدی:

عهد تو و توبهٔ من از عشق می‌بینم و هردو بی‌ثبات است

(غ ۵۳)

گفتم از ورطهٔ عشقت به صبوری به در آیم

باز می‌بینم و دریا نه پدید است نشانش

(غ ۳۳۲)

اوحدی:

از رخ خوبان که زد روی ز موج تو نور

دیدم و آن نور نیز پرتو سیمای اوست

(دیوان ۱۱۵)

خود حافظ:

دیدم و آن چشم دل‌سیه که تو داری جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق چو شبنمیست که بر بحر می‌کشد رقمی

می‌شد آن کس که جز او جان سخن کس نشناخت

من همی دیدم و از کالبدم جان می‌رفت

گونه‌ای از همین «و» نیز هست که افادهٔ سرعت در اخذ نتیجهٔ فعل می‌کند. (نک. ح ۴۲۶/۳.)

و اما در باب معنای بیت، این نگارنده اندکی تردید دارد که آن را دریافته باشد. پرسش این است: آیا دفتر دانش را بدین دلیل باید شست که فلک در کین‌توزی نسبت به دانایان است؟ و یا آن دفتر در اصل و اساس خود زایل کردنی است؟ این را از آن روی می‌گویم که در عرف شعر حافظ، هرگونه دفتر حاوی دانش اینجهانی فی‌نفسه شستنی است. اما از سوی دیگر وقتی فلک در ستیز با انسان داناست، فلک دارای نقش منفی است، و لذا دانش و دانایی طبعاً و قهراً شأن مثبت و مطلوب می‌یابد. حال، مطلوب در این میان کدام است و نامطلوب کدام؟ در هر حال به نظر می‌رسد اینجا هم سخن بر سر رجحان مستی یا عشق بر علوم مرسوم یا صوری باشد و نیز آسیب‌ناپذیری آن نسبت به این.

در کین من دانا: قزوینی: در قصد دل دانا؛ نیساری: کین دل دانا؛ قدیمترین نسخ مطابق ضبط خانلری‌اند، و گذشته از این، گمان نمی‌کنم «دل» با توجه به بار معنوی و عارفانهٔ آن مناسب این مقام باشد.

۴. شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد　　　بندهٔ طلعت او باشد که آنی دارد

بیت متن را نیساری اضافه بر متن می‌داند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۹۸) و من در شگفتم که چرا؟ به هر حال از بهترین ابیات غزل و بلکه دیوان است.

۵. سرگشتهٔ پابرجا: تصویری پارادوکسی است. پابرجا: ایهام تضاد با سرگشته دارد، از این جهت که سرگشته به یک معنی غیرثابت و در نوسان میان این سو و آن سوست؛ مولانا، به همین شکل:

رفیق خضرم و هردم قدوم خضر را جویان
قدم بر جا و سرگردان، که چون پرگار می‌گردم
(کلیات ۳، ۱۹۶)

تا عاشق آن یارم، بی‌کارم و برکارم　　　سرگشته و پابرجا مانندهٔ پرگارم
(۳، ۲۱۷)

عراقی:

مانندهٔ پرگار به گِرد سر خویش　　　می‌گرد و به طبعْ پای برجا می‌باش
(کلیات ۳۱۶)

سعدی:

چندم به سر دوانی، پرگاروار گِردت؟
سرگشته‌ام، ولیکن پای استوار دارم
(غ ۳۸۹)

۶. امیرخسرو:

مطرب غزلی ز شوق برخواند خونابه ز چشم من روان شد
(دیوان ۱۸۶)

عمل: اصطلاح موسیقی است. = ترکیب آهنگ [= آهنگ‌سازی، یا: اجرای الحان ـ م] (عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، بهجت‌الروح، «شرح اصطلاحات» ۱۲۶) عمل: الف. اجرای عملیِ موسیقی، در مقابل علم تئوری و موسیقی نظری؛ ب. ترکیب، آهنگ‌سازی، بداهه‌پردازی؛ در موسیقی قدیم، واژهٔ «عمل» به مفهوم و به جای تصنیف یا اثری موسیقیایی ذکر می‌شد، مثلاً در یک رسالهٔ موسیقی، بندی است با عناوین نوبت، قول، و عمل، که هریک را به یکی از موسیقیدانهای ایرانی منسوب داشته می‌نویسد: نوبت مرتب از آنِ خواجه عبدالقادر در بزرگ؛ نوبت خواجه عبدالقادر در ترانه، فروداشت، قول دوگاه سلطان احمد، قول راست سلطان احمد، عمل خواجه عبدالقادر در دوگاه، عمل هم در دوگاه از خواجه عبدالقادر، عمل خواجه عبدالقادر در عشیران و حسینی، در اصفهان عمل دوگاه از محمد لالا [...] ج. تصنیف نغمات و آهنگ‌سازی؛ د. در مفهوم کلی، به نحوی که در تصانیف قدیم ملاحظه می‌شود، عمل در دو معنی ذکر شده: یکی تصنیف نغمه‌ها و ترکیب و ابداع لحنها، که مفهوم کلی‌تری است؛ و دیگر یکی از اقسام تصانیف، که در موسیقی قدیم نقش داشته است. (برای اطلاع بیشتر، نک. مهدی ستایشگر، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین ۲، ذیل «عمل».) عمل در یکی از معانی آن برابر با «راه» است، همچنان که اهل فن گاهی «راه و عمل» را با هم می‌گویند. (نک. «راه» در: ح ۱۳۵/۴.)

حکیمان: چنین است در قزوینی، و درست نیز هست، و نیازی نیست به جای آن به برخی نسخ متأخر متوسل شویم و بگذاریم: حریفان، بزرگان، یا: در غمش دیدهٔ مستان همه خون‌پالا، و غیره. توجیه «حکیمان» به دو طریق است: یکی این‌که بگوییم از آن گونه حکیمان‌اند که حکمت ایشان از جنس معرفت و عرفان یا معرفت عرفان‌آمیز است؛ و دیگر، از این جهت که حکما بنا به مزاج حکمت معمولاً عنان به عواطف نمی‌سپارند، به وجه مبالغه بگوییم: حتی حکیمان نیز...

مژهٔ خون‌پالا: از دیرباز مژگان را به پالاوَن (= صافی، آبکش) تشبیه یا مثل حافظ

به طریق استعارهٔ کنایی به آن مانننده می‌کرده و به جای خود آن، یکی از لوازم آن (مثلاً پالودن یا مشتقّات آن) را می‌آورده‌اند. معروفی، در یکی از کهن‌ترین سروده‌های دری، چنین تشبیهی کرده است:

افشرهٔ خون دل از چشم او ریخته پالاون مژگان فرو

(لازار، اشعار پراکنده ۲، ۱۳۱)

سلمان از موی سر قرّابه سخن می‌گوید که کار صافی را انجام می‌دهد، و مژه را به یک صافی از جنس موی مانننده می‌کند:

همچو موی سر قرّابه، که مَی پالاید از زجاجی مژهٔ دشمن تو خون‌پالاست

(دیوان ۴۴۶)

امیرشاهی سبزواری:

بنگر در هوای آن لب لعل گشته چشم پیاله خون‌پالای

(دیوان ۸۵)

۷. طرب: =فرح، شوق (لسان‌العرب) در اینجا هم همین معنای اصلی و اولیهٔ این واژه اراده شده، و نه معنای تغنّی و غنا، که معنایی ثانوی است.

غرض از تصویر، نشان دادن کوچکی خود شاعر است که در زیر سایهٔ محبوبی با عظمت بدین گونه شاد و سبکروح است.

۸. پیر گلرنگ: استعاره از بادهٔ گلگون، با ایهام به پیری با چهرهٔ گلفام؛ خواجو، با احتمال تأثّر خواجه:

من چو از بادهٔ گلرنگ سیه‌روی شدم

چه غم از موعظهٔ زاهد ازرق‌پوشم؟

(دیوان ۳۰۷)

از موارد بحث‌انگیز حافظ است و آرای گوناگون درباره‌اش بیان شده است، که به برخی اشاره می‌شود. سودی در شرح بیت می‌گوید: در مناقب خواجه نوشته‌اند که نسبت خرقهٔ خواجه به پیر او شیخ محمود عطّار ملقب به «پیر گلرنگ» می‌رسد، و این نسبت را تا روزبهان بقلی و پدر او، شیخ شطّاح، رسانده‌اند. (نقل به تلخیص) استاد محمد معین در مقدّمه‌شان بر عبهرالعاشقین روزبهان نقدی از جهات مختلف بر این قول کرده‌اند، از جمله این‌که معلوم نیست آنچه سودی به عنوان «مناقب خواجه» گفته از شمار کتب مناقب بوده یا نه. دیگر این‌که نام آن پیر را سودی در جای دیگر «شیخ محمد عطار» نوشته، که همین در مناقب حضرت شاه نعمت‌الله ولی به صورت

«علاءالدین محمد عطار» آمده، و جامی در نفحات او را از کبار اصحاب خواجه بهاءالدین شمرده است. به هر حال روانشاد معین «گلرنگ» را صفت شراب دانسته‌اند. (عبهرالعاشقین ۶۲ـ۶۳) همین نظر را در حافظ شیرین‌سخن نیز بیان داشته و در عین حال گفته‌اند: استعمال «گلرنگ» در این گونه ابیاتْ ناقض آن نیست که گلرنگ در موارد دیگر مفهومی دیگر داشته و از جمله در بیت مورد بحث «اسم خاص» باشد. (۲۱۶) احمد گلچین معانی، البته با تردید در این‌که «پیر گلرنگ» شخصی خاص باشد، به نقل از رسالهٔ حلُّ ما ینحل از نسخهٔ دستنگاشت خود ایشان نوشته‌اند: «آورده‌اند که در شهر شیراز پیری بوده به تصفیهٔ قلب مشهور [...] و به پیر گلرنگ ملقب بود، و هر که او را می‌دید گل می‌پنداشت. القصه اکثر ابیات حافظ می‌گویند مضمون سخنهای وی است که در مجلس روح‌پرور او شنیده و در رشتهٔ نظم می‌کشید.» (تذکرهٔ میخانه ۹۳ح) ظاهراً باید از این «پیر گلرنگِ» نیست‌درجهان سپاس داشت که شاهکارهای منسوب به شخصی حافظ‌نام طفیل و مرهون سخنان گوهربار ایشان بوده است. باری، نصرالله پورجوادی در مقاله‌ای، پس از نقل آرای افراد پیرامون «پیر گلرنگ»، با استناد به حیّ بن یقظان ابن‌سینا و رسالهٔ فی حقیقة العشق شیخ اشراق، خصوصیات پیر روحانی و آسمانی سهروردی را با اثر ابن‌سینا مطابق می‌داند، و آنگاه با استشهاد به مصیبت‌نامهٔ عطار، سیرالعباد سنایی و مثنوی مصباح‌الارواح منسوب به شمس‌الدین بردسیری، معتقد است در سده‌های پنجم و ششم تحولی مهم در مفهوم پیر در حکمت و عرفان ایرانی پدید می‌آید و پیر، که پیشتر شخصی معیّن بود، به موجودی یکسره آسمانی و غیبی بدل می‌شود؛ پیری که راهنمای باطنی و نمایندهٔ عقل فعال (عقلی که بالفعل در امور جهان تصرف دارد) و برابر با جبرئیل یا روح‌القدس و دارای وجودی قلبی و درونی است. از ویژگیهای اوست سرخی و شادابی چهره و عدم تأثیر گردش زمان بر او و بنیهٔ خوب و بشّاش. این پیر طبعاً منتهای مکرمت و بزرگواری است، و این‌که رخصت خبث در حق ازرق‌پوشان نداده نیز از همین معنی است. («پیر گلرنگ»، نشر دانش، س شانزدهم، ش چهارم، زمستان ۱۳۷۸، ص ۴۳ـ ۵۴، به تلخیص.) به نظر نگارندهٔ این سطور، «پیر مغان» و مشابهات آن، که در شعر شاعران حدود سدهٔ ششم به بعد (و به اکمل وجوه و اجمع خصال نیک در حافظ) آمده، نیز درست از همان خاستگاه برآمده که «پیر گلرنگ». سرانجام قولی مخالف را حسینعلی هروی دارد، که «گلرنگ» را صفت شخص پیر می‌داند و می‌گوید: شراب همیشه (و در حافظ نیز) شهامت دهنده و بی‌پروا کننده است، و نه بازدارنده. («نظری به کلام و پیام حافظ»، نشر دانش، س

پنجم، ش اول، ص ۲۷.) که تعمیمی است نادرست، زیرا شراب، همان گونه که بی‌پرواکننده نسبت به سخنان درست و برحق است، منع کننده از خبث، غیبت و نظایر آن نیز هست. کمال آن (و نیز هر پیری) در جمع داشتن این هردو جنبه است.

و اما این نگارنده بر آن است که در «پیر گلرنگ» نظیر همان ایهامی را می‌بینیم که در «شیخ جام» هست: حافظ مرید جام می‌است... (۷/۸) که شیخ یا پیر دلخواه شاعر همان «جام مَی» است، منتها با ایهام و کنایتی به شیخ احمد جام. در بیت حاضر نیز معنای اصلی «پیر گلرنگ» شراب است، هرچند ممکن است به طریق ایهامْ نظری به مثلاً شیخ محمد یا علاءالدین محمد عطار شیرازی (ملقب به «پیر گلرنگ») یا هر شیخ دیگرِ ملقب به آن) هم داشته باشد، چنان که سابقهٔ «شیخ جام» در شعر حافظ هم مؤید آن است. پیشینهٔ این نوع ایهام هم ظاهراً از پیش از خواجه است، مثلاً کمال اسمعیل (از مقتدایان حافظ) دقیقاً از «میِ پیر»، آن هم با تصویری عینی از پیر در هیأتی بشری به مدد آدم‌نمایی سخن می‌گوید:

مَی پیر از سر من خرقهٔ سالوس بکند ریش بگرفته مرا با درِ خَمّار آورد

(دیوان ۷۶۵)

توجه داشته باشیم که همین پیر، که ریا و سالوس را از سر شاعر بیرون کرده، در بیت حافظ به صورت فردی درآمده که اجازهٔ خباثت نمی‌دهد. حال از آنجا که به‌ویژه در شعر سدهٔ هشتم باید در پس هر لفظی منتظر ایهام نیز بود «شراب پیر و کهن» با تصورات پیرامون پیری گلچهره (خواه از نوع درونی و آرمانی، و خواه از گونهٔ واقعی و موجود) در هم آمیخته است. به عبارت دیگر، شاعر به مدد همین معانی و بارهای ایهامی می‌گوید: من به جای شیخ جام، جام شیخ‌گونه، و به عوض پیر گلرنگ، شراب گلگون را پیر و مقتدای خود قرار داده‌ام.

واژهٔ «گلرنگ» هم از دیرباز صفت شراب واقع شده و خود حافظ هم چند بار آن را به کار برده است. اما این‌که در اینجا صفت پیر قرار گرفته از همان مقوله است که در سطور پیش ذکر شد، یعنی یکی از جلوه‌های دلپذیر پیر همین صفا و سرخ‌رویی اوست، که معنای سرافرازی و شادکامی نیز در آن لحاظ می‌شود. مثلاً مولانا در غزلی خطاب به شمس، سرخی چهرهٔ او را نشان آن دانسته که از بارگاه خداوندی بازگشته است:

رنگ رخ خوب تو آخر گواست در حرم لطف خدا بوده‌ای

(کلیات ۷، ۴۳)

چرا راه دور برویم، مگر خود خواجه «پیر مغان» خویش را «خرّم و خندان، قدح باده به دست» (۱۳۶/۴) توصیف نکرده است؟ پیداست رنگی چون سفید، زرد، کبود و غیره برای چنین پیری تصوّرناپذیر است. یار هم «گلرنگ» خوش است، چنان که مولانا می‌گوید (که شاید باز مراد او شمس باشد):

گهی با خویش در جنگم، گهی بی‌خویشم و دَنگم
چو آمد یار گلرنگم، چرا با این سه فن باشم؟
(۳، ۲۰۳)

اشاره شد که «پیر» در باب شرابْ ناظر به کهنگی آن است. گویا در شعر عرب هم «عجوز» را برای شراب سالخورده به کار می‌برند. مرتضی مطهری: یزید نیز در شعرش ضمن نفی مفاهیم مذهبی می‌گوید: من به جای حورالعین، این پیرزنِ (عجوزِ) داخل خم را برگزیده‌ام. (تماشاگه راز ۱۰۷)

حکایتها: احتمالاً ناظر به ماجرا کردن صوفیانه است، یعنی بادهٔ مصفا اجازت نداد «ورنه با تو ماجراها داشتیم». (در این باره، نک. ح ۴۰۷/۱۰.)

از ظرایف بیت، یکی بهره‌گیری از دو رنگ سرخ دلپذیر و کبود کراهت‌انگیز در برابر یکدیگر است. دوم ویژگی تشخیص یا آدم‌نمایی نیرومند در پیر گلرنگ است، که به نظر می‌رسد همین است که عدّه‌ای را بر آن داشته تا به دنبال پیری واقعی با این نام بگردند. و سوم نوعی بیان رندانه بدین سان که می‌گوید نمی‌توان در این باره حرف زد، درحالی‌که همه چیز را هم گفته است، و یا این‌که به همین عذر که نمی‌توان سخنی صریح گفت، طوری قضیه را مجمل و سربسته ادا می‌کند که از هر تصریحی بلیغ‌تر و مؤثرتر است. این شیوه در سخن او نمونه‌های متعدد دارد. (به عنوان یک نمونه بنگرید به غزل ۲۸۰، شرح بیتهای ۳ و ۴.) در اینجا هم «ورنه حکایتها بود» در همان حکم است. اینها از مصادیق بارز بلاغت است.

۹. قلب: ایهام میان دل و سکّهٔ تقلّبی (نک. ح ۵۰/۴.)

مُعامل: خرید و فروخت کننده، سوداگر، آن‌که داد و ستد کند. (دهخدا، یادداشت مؤلف، که همین بیت هم جزءِ شواهد آمده است.) معامل اصطلاحی است که امروزه نیز رایج است، لیکن به معنای فروشنده، در برابر «متعامل» (= خریدار) چنان که در اسناد رسمی به کار می‌رود، درحالی‌که «معامل» در اینجا به عکس به معنای خریدار است، یعنی یار که باید دل شاعر را بخرد. اما این خریدار از آنها نیست که سرش کلاه برود و قلب تقلّبی و غلّ‌وغش‌دار را بتوان به او قالب کرد. پیداست از معشوقی

نهفته‌دان یا شاید «عالم‌الغیب و الخفیّات» سخن می‌گوید که از کژیهای نهان در مورد معامله (دل) کاملاً آگاه است. شاعران بارها دل خود را به ایهام «قلب» یا سکّهٔ نـاروا خوانده‌اند که نباید هم مورد مرحمت معشوق قرار گیرد؛ سلمان:

مادل ناسره داریم به بازار غمت		درم قلب ندانـم بـرود یـا نـرود

(دیوان ۱۷۰)

۱ یـاد بـاد آن کـه نـهانت نـظری بـا مـا بـود
رقـم مِـهر تـو بـر چـهرهٔ مـا پـیدا بـود
۲ یاد باد آن که چو چشمت به عِتابم می‌کشت
مـعجز عـیسویت در لب شکّـر خـا بـود
۳ یاد باد آن کـه صَبوحی‌زده در مـجلس انس
جـز مـن و یـار نـبودیم و خـدا بـا مـا بـود
۴ یاد باد آن که رخت شمع طرب می‌افروخت
ویـن دل سـوخته، پـروانـهٔ نـاپروا بـود
۵ یـاد بـاد آن کـه در آن بـزمگه خُـلق و ادب
آن کـه او خـندهٔ مسـتانه زدی، صَـهبا بـود
۶ یاد باد آن که چـو یـاقوت قـدح خـنده زدی
در مـیان مـن و لعـل تـو حکـایتها بـود
۷ یـاد بـاد آن کـه مـه مـن چـو کُـلَه بـربستی
در رکـابش مـه نـو پـیک جـهان‌پیما بـود
۸ یاد باد آن کـه خـرابـات‌نشین بـودم و مست
وانـچه در مسـجدم امـروز کـم است، آنـجا بـود
۹ یاد باد آن که به اصـلاح شـما مـی‌شد راست
نـظم هـر گـوهر نـاسفته کـه حـافظ را بـود

۱. نظر: محتمل است که ایهامی به اصطلاح نجومی داشته باشد (به قرینهٔ «رقم» و «مهر»). مراد از «نظر» یا «نگرستن» مشاهدهٔ حـالات دو کـوکب یـا دو بـرج است بـا یکدیگر و تأثیر آن بر امور و احوال آدمیان. ابوریحان در این باره هم مـثل بسـیاری موارد دیگر از برابر پارسی «نظر» یعنی «نگرستن» سود می‌جوید: «اتّـصالْ پـیوستن است و انصرافْ بازگشتن. و این هردو با نگریستن باشند. و نگرستن ستارگان چون نگرستن بروج است به مقارنه و دو تسدیس و دو تربیع و دو تثلیث و مقابله.» (التفهیم ۴۷۵؛ نیز نک ۳۴۵ـ۳۵۲، متن و حاشیهٔ استاد جلال هـمایی.) نـظر = Regard، Aspect: هریک از این پنج حالت سیارات: مقارنه، تسدیس، تربیع، تثلیث و مقابله را نـظر یـا

مشاکلهٔ نظر یا اتصال گویند. دربارهٔ نظرات کواکب و احکام و اهمیت آنها، در المدخل و المنظوم منسوب به خواجه نصیر آمده است:

نظر اختران بکن معلوم   تا بدانی تمام علم نجوم

تثلیث و تسدیسْ دو نظر مودّتند و مسعود [...] و مقابله و تربیعْ دو نظر عدواتند و منحوس. (برای اطلاع بیشتر، نک. مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۷۹۶ـ۷۹۷.) احتمال می‌رود «نظر» در این بیت او نیز به همین معنی باشد:

نظر بر قرعهٔ توفیق و یمن دولت شاه است

بده کام دل حافظ، که فال بختیاران زد

رقم: نیز از اصطلاحات نجوم است: ارقام Chiffres Calandrique (فرانسه) یعنی ارقام و اعداد تقویمی و از جمله علوم ریاضی همراه با احکام نجوم، و در تعریف آن گفته‌اند: «علم ارقام و اعمال زیج و تقویم و اسطرلاب و آلات رصدی و غیر آن از موالید و تحولات، نافع ترین علم ریاضی است و اکنون منجّمان روزگار به معرفت آن با بعضی از علم احکام اکتفا نموده‌اند و اسم علم نجوم بر او مقصور کرده‌اند.» نفائس الفنون. ارقام بروج: مقصود حروفی از جمل است که ترتیب بروج را در تقویم بیان کند. خواجه نصیر در ارقام بروج گوید:

مرد دانادل ستاره‌شناس   چون مر این علم را نهاد اساس

رقم برجها که کرد اِعداد   از حساب جمل گرفت و نهاد

(مصفیٰ، همان ۳۳)

۲. سعدی:

فتنهٔ سامریش در نظرِ شورانگیز   نفس عیسویش در لب شکّرخا بود

(غ ۲۵۶)

امیرحسن دهلوی:

کسی که لطف زبانش به مرده جان می‌داد   برفت و معجزهٔ خود لب ترا آموخت

(دیوان ۳۴)

مطابق سنّت شعری، چشم یار می‌کشد یا فتنه و آشوب بر پا می‌کند ولی لب او حیات می‌بخشد، مثل بیت سعدی و بیت متن، یا این بیت حافظ:

دوش بیماری چشم تو ببرد از دستم   لیکن از لعل لبت صورت جان می‌بستم

ت: (در: عیسویت) مطابق قواعد قدیم دستوری، شناسهٔ مفعولی است (= تو را معجز عیسوی) اگرچه مطابق هنجارهای امروز به نظر شناسهٔ اضافی می‌آید. البته

همان شناسهٔ مفعولی نیز با فکّ اضافه به صورت اضافی درمی‌آید (= در لب شکّرخایت).

۳. شاعر در اینجا قصد توصیف روح معنویت حاکم بر فضای خلوت خود با مخاطب را دارد و ذکر «خدا با ما بود» برای آن است که بگوید هیچ شخص ثالثی در آنجا جز خدا حضور نداشت.

۴. پروانه ـ ناپروا: آن را از نظرگاه بدیعی می‌توان هم تناسب میان واجها و هجاها دانست، و هم به لحاظ تغییر مکان «نه» و «نا» می‌شود نام قلب بر آن گذارد. سیروس شمیسا آن را نمونه‌ای می‌داند از قلب، اما نه از انواع شناخته و دارای نام آن (مثل قلب بعض، کلّ، مستوی و غیره) و لذا آن را از قلبهای غیرمعروف می‌خواند. (نگاهی تازه به بدیع ۴۹) می‌توان آن را قلب از نوع «غیرملقب» دانست. عطار بارها نظیر آن را دارد، مثل:

تا که آن شمع جهان پرده برافکند از روی

بس دل و جان که چو پروانهٔ ناپروا شد

(دیوان ۱۹۲)

نه، مپرس از من سخن، زیرا که چون پروانه‌ای

در فروغ شمع روی دوست ناپروا شدم

(همان ۳۶۳)

سلمان: این‌دو را در کنار هم، مثل حافظ، دارد:

شمع دیدارش گر از نور تجلّی پرتوی　　　افکند بر کوه، چون پروانه ناپروا شود

(دیوان ۱۶۸)

خود حافظ:

سرّ این نکته مگر شمع برآرد به زبان　　　ورنه پروانه ندارد به سخن پروایی

ناپروا: در بیت متن (و نه در «پروایی» در بیت اخیر) به نظر من به معنی بی‌باک و نترس (در برابر آتش) است، همچنان که پیشتر این نظر را که «پروا» در قرون متقدم به معنی ترس و بیم نیامده و فقط به معنای توجه و اعتناست رد کردم. (نک. ح ۳۱/۱.) در اینجا هم می‌پرسم: آیا «ناپروای» را در این بیت انوری (سدهٔ ششمی) می‌توان به معنایی بجز بی‌ترس و بی‌باک گرفت؟ (در خطاب به ممدوح):

از نهیبت ستاره بی‌آرام　　　وز رکابت زمانه ناپروای

(دیوان ۲، ۷۳۱)

در اینجا هم، ضمن تأکید بر همان نظر خود، عرض می‌کنم که در دو بیت اخیر عطار و بیت سلمان «ناپروا» به همان معنای بی‌باک و جسور است. با این وصف آیا تردیدی در مورد همین معنی در بیت متن باقی می‌ماند؟ (البته من در جای خود مواردی را هم که «پروا» در حافظ به معنای توجه، التفات و اعتناست مشخص کرده‌ام.)

۵. خُلق: = اخلاق؛ این واژه معمولاً به صورت جمع، افادهٔ این معنی می‌کند، ولی در اینجا صیغهٔ مفرد به این معنی آمده است.

خندهٔ مستانه: پیداست قهقهه یا خندهٔ دهان‌نماست. می‌گوید: در آن مجلس همه‌چیز بر مدار حفظ شأن و حرمت طرفین و رعایت ادب و نزاکت (در عین صمیمیت) قرار داشت و هیچ یک از دو همنشین به بهانهٔ مستی از حال خود خارج نمی‌شد.

۶. یاقوت (و نیز لعل و عقیق) مشبهٌ‌به برای شراب سرخ‌رنگ می‌آید، و در اینجا هم تناسب میان شراب یاقوت‌فام و لب لعل‌گون نوشندگان رعایت شده است. سخن از گفتگوی همدلانه و دل‌انگیز میان دو طرف در فضایی سرشار از مستی و بی‌خویشی است.

۷. کلاه ماه: تعبیری است از هاله یا خرمن یا شایْوَرد که چون کلاهی بر سر ماه است؛ سیف اسفرنگی:

اگر، ای پری، نه ماهی، چه ز شب کلاه داری؟

مهی و چو ماه هر شب کُلَهِ سیاه داری

(دیوان ۶۶۸)

مه نو و جهان‌پیمایی در رکاب: شاعرانْ رکاب ممدوح را به هلال ماه نو، به دلیل شباهت حلقهٔ رکاب به آن، مانند کرده‌اند تا ماه را در زیر پای او قرار دهند؛ خاقانی:

زیر رکابش نگر، حلقه‌بگوش آسمان　　　پیش عنانش ببین، غاشیه‌کش روزگار

(دیوان ۱۷۸)

نیز بیتی از غزلی که در طبعی مغلوط از دیوان ظهیر فاریابی به غلط منسوب به او شده است:

گر آفتاب نه‌ای، از چه صبحدم امروز　　　که چون سوار شدی، ماه نو رکاب گرفت؟

(ویراستهٔ هاشم رضی ۱۹۹)

پیک اینجا ظاهراً از نوع پیاده است، و نه سواره (نک. «پیک» در: ح ۶۲/۱) زیرا

خادمان در التزام رکاب پادشاه، پیاده می‌روند. ماه هم پیاده‌ای است در موکب جهان‌پیما یا جهان‌گشای همنشین موصوف حافظ.

و اما جهان‌پیمایی ماه از آن‌روست که، مطابق سنّت شعری، ماه را سفرکنندهٔ دایم، و به همین دلیل «غریب» و سرگشته خوانده‌اند؛ منوچهری:

غریب از ماه والاتر نباشد　　　که روز و شب همی برّد منازل

(دیوان ۵۵)

انوری و شب‌دوی و بی‌قراری ماه:

ماه سرد و تر است و رنگ‌آمیز　　　شب‌دو و بی‌قرار و هرجایی

(دیوان ۲، ۹۴۰)

نظامی آن را «سفرساز» می‌خواند، در نعت پیامبر (ص):

عقل شفاجوی و طبیبش تویی　　　ماه سفرساز و غریبش تویی

(مخزن ۲۵)

خواجو و ماه شبگرد و تنهارو (=غریب):

بی‌فروغ طلعتش گو مه ز مشرق برمیا

کامشبم پروای آن تنهارو شبگرد نیست

(دیوان ۲۱۸)

سلمان و ماه هرزه‌گرد:

خورشید با جمالت چون سایه ره‌نشینی

گردون به جست و جویت چون ماه هرزه‌گردی

(دیوان ۲۷۵)

۸. م: (در: مسجدم) شناسهٔ مفعولی (=مرا در مسجد)

۹. گوهر ناسفته: استعاره از شعر ارزشمند در نخستین صورت صدور آن یعنی قبل از اصلاح و پرداخت است.

* * *

دستغیب غزل را مثل سوگوارهٔ ابواسحق (غ ۲۰۳) از دورهٔ دوم حیات شعری حافظ، یعنی عصر سلطهٔ امیر مبارز، دانسته و به نقل آرای مختلف دربارهٔ این غزل پرداخته است. (حافظ شناخت ۲، ۶۰۶ـ۶۰۸)

و اما کم نبوده‌اند آنان که به ضرب و زور خواسته‌اند تا غزلی را با محتوای آشکار

یادکردی دریغ‌آمیز از یک همنشین همدل به عنوان مرامنامهٔ حافظ در مهرپرستی (!) فرانمایند. مثلاً «رقم مهر...» را (که از نظر علم نجوم توضیح داده شد) تعبیر کرده‌اند به این‌که در آیین مهر، وقتی نوآموز وارد جرگهٔ پیران می‌شد، پیشانی‌اش را خالکوبی می‌کردند. به همین سان و در پی درست کردن یک مرامنامهٔ کامل و بی‌خلافْ هر بیت آن را به رسمی و جنبه‌ای از آن آیین وصل کرده‌اند، چنان که «آن بزمگه خلق و ادب» را به خاموشی و سنگینی اسرارآمیز بزم مهر، و «مه من چو کُله بربستی» را به کلاه شکستهٔ مهری و پیک خورشید و غیره ربط داده‌اند. فردی به نام احمد حامی، ضبطی را از یک نسخهٔ نامعتبر به صورت «مهرهٔ مهر تو بر...» می‌گیرد و آن را به رسم خالکوبی چهره نزد مهرپرستان تفسیر می‌کند. (بغ مهر، تهران، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵] ص ۱۲) عبرتگیری را به یک نمونه بسنده می‌کنم از عبدالحسین هژیر: «به هر حال در غزلهای حافظ فرادهش مهرآیینی جای نمایانی دارد اما در فلسفهٔ ویژهٔ خود او جذب شده است و گرایش او به این آیین و آیینهای دیگر ایران کهنْ یکی از ویژگیهای روحیهٔ ملّی را نمایان می‌کند.» (حافظ تشریح ۳۰) سخنانی از این دست بسیار است. (کافی است بنگرید به: علیقلی محمودی بختیاری، راهی به مکتب حافظ ۴۲؛ محمد مقدم، جستار دربارهٔ مهر و ناهید ۶۸؛ نیز بررسی این اقوال در: دستغیب، حافظ‌شناخت ۱، ۳۳۷.) بیش از این، و حتی همین قدر، را کرا نمی‌کند گفتن، اگرچه دربارهٔ کلیت این گونه انتسابها و اتصالها در جای خود تحلیلی داشته‌ام. (نک. ج ۱، ۴۳ـ۴۴.) در هر حال، این خود گوشه‌ای بود از مضحکه‌ای که عده‌ای به نام حافظ‌پژوهی، در بی‌در و پیکرترین صورت آن به راه انداخته‌اند.

باری، شعر، چنان که آغازهای ابیات به اصطلاح داد می‌زند، یادکرد آن دمها و همدمیهای ناب، دل‌انگیز و سرشار از درک دو دوست از همدیگر است، لحظاتی که همه چیز و همه حرفی را میان این‌دو در بر داشته است، حتی عتاب و خطاب‌های رفیق شفیق از سویی و دلداری دادن‌های او از سوی دیگر (ب ۲) اما هیچ چیز در این بزم دونفره بیرون از دایرهٔ نزاکت و رعایت شأن فرزانگی نبوده است. شاید هم شاعر (که خواه به ملاحظهٔ اوضاع سیاسی کنونی، و خواه اصلاً به ملاحظهٔ جانب چنین غزلی) نام آن یار را ذکر نکرده، این را بایسته شمرده که اشارتی به شأن و شکوه او بکند (ب ۷) و قضا را همین اشاره است که ذهن پژوهندگان را به سمت دوستی شاهوار هدایت کرده، و نیز ذکر این‌که این بزم مصفا حاوی بحث و نقد شعر شاعر نیز بوده، و نیک پیداست که از میان بزرگان همروزگار حافظ تنها دو تن در آن اندازه از علم ادب و

فضل بوده‌اند که شاعری چون خواجه بتواند شعر بر ایشان بخواند و نقد و اصلاح از آنان بطلبد (ابواسحق و شجاع) اما کیست که نداند حافظ، در عین رعایت حرمت پسر مبارز، هرگز با او چنان رابطهٔ قلبی و صمیمانه‌ای که در این شعر (و نیز سوگنامهٔ بواسحق) از در و دیوار سخن می‌بارد نداشته که اینچنین فارغ و راحت با وی بنشیند و «حکایتها» از محبّت و مودّت سر کند. پس بنا بر مجموعهٔ این قراین و همچنین نزدیکی روال این دو غزل، کمتر ممکن است کسی جز شاه شیخ تداعی شود. غنی، اگرچه قدری میان ابواسحق و صاحب‌عیار وزیر دل دل می‌کند، لیکن احتمال قوی به همدرس و رفیق دیرینهٔ حافظ می‌دهد. به هر حال خواجه، با وجود همهٔ احترام و ارادتش به این وزیر، کجا می‌توانسته با او صحبتی چون «سوسن و گل» (۲۰۳/۲) داشته باشد؟ (نظر غنی در تاریخ عصر حافظ ۱۳۵ و یادداشتها ۱۸۵ مندرج است.)

شعر، اگرچه زیر سایهٔ سنگین اندوه سروده شده و احساس خسران در یکایک ابیات آن موج می‌زند، لیکن طبیعی است که از نظر دردانگیزی به پای غزل رثایی یادشده نرسد، چنان که فرق این‌دو از این لحاظ به اندازهٔ یک یادکرد با سوگ‌سرایی است.

۲۰۱

۱ تا ز میخانه و می نام و نشان خواهد بود
سر ما خاک ره پیر مغان خواهد بود

۲ حلقهٔ پیر مغان از ازلم در گوش است
بر همانیم که بودیم و همان خواهد بود

۳ بر سر تربت ما چون گذری، همّت خواه
که زیارتگه رندان جهان خواهد بود

۴ برو، ای زاهد خودبین، که ز چشم من و تو
راز این پرده نهان است و نهان خواهد بود

۵ تُرک عاشق‌کُش من مست برون رفت امروز
تا دگر خونِ که از دیده روان خواهد بود

۶ چشمم، آن شب که ز شوق تو نهم سر به لحد
تا دم صبح قیامت نگران خواهد بود

۷ بخت حافظ گر ازین دست مدد خواهد داد
زلف معشوقه به دست دگران خواهد بود

۱ـ۲. آنچه در این دو بیت دربارهٔ پیر مغان مهم است جنبهٔ ازلی و آسمانی ارادت و اخلاصی است که خواجه به چنین پیری چونان نماد عشق و معرفت ابراز می‌دارد. در بیت ۱ بر ابدیّت این ارادت و در بیت ۲ بر ازلیّت آن تأکید شده است.

مغان از ازلم: کذا قزوینی؛ نیساری: مغانم ز ازل؛ از نظر دستوری، هردو در یک حکم‌اند و «م» شناسهٔ مفعولی است که با فک اضافه به شناسهٔ اضافی متعلق به «گوش» (=گوشم) بدل می‌شود. اما از نظر روش ضبط، ترجیح نیساری، بدین دلیل که مطابق ثبت خود ایشان اقدم نسخ همچون خانلری و قزوینی‌اند، موجّه نمی‌نماید، با آن‌که شاید «مغانم ز ازل» فصیح‌تر و هموارتر به نظر آید.

۳. ناصر بخارایی عین بیت را فقط با تفاوت در ردیف (خواهد شد) دارد. به سبب همین تفاوت مختصر، مشکل بتوان نام تضمین بر کار گیرندهٔ بیت گذارد، چه بیشتر مشمول سرقت و انتحال است. حال، به این دلیل که حافظ و ناصر دقیقاً معاصر

یکدیگر بوده‌اند، شاید نتوان دهنده و گیرنده را به قطع و یقین معرّفی کرد، اگرچه حافظ‌دوستان طبعاً متمایل به تبرئۀ ساحت او از چنین اقتباس مسلماً ناموجّهی هستند، ضمن این‌که باید اذعان داشت که محتوی و شیوۀ بیان از نوع حافظانه است. دلیل دیگر به شخص و شخصیت گوینده و سزامند بودن یا نبودن او برای این ادّعا بازمی‌گردد: آیا ناصر کسی است که بتواند تربت خود را شایستۀ زیارت رندان جهان بخواند؟ البته باز الله اعلم.

همت خواستن: =دعا یا نفس صدق یا پشتیبانی از دور (به باور اهل ایمان و عرفان) طلبیدن؛ نجم رازی نمونه‌ای را از این معنی (اگرچه از نظرگاه اعتقاد مرید به شیخ و مرشد در تصوف) بازمی‌گوید: «از هر خیال مخوف و آواز هایل که بیند یا شنود نترسد، و دل به قوّت دارد، و در حالْ پناه با ولایت شیخ دهد و نام شیخ بر زبان راند، و از همّت او مدد طلبد تا حق تعالیٰ به لطف خویش مندفع گرداند.» (مرصاد ۲۸۷ـ۲۸۸) (دربارۀ همت، نک. ح ۱۲/۱۲.)

در باب حکمت زیارت قبور، عزیز نسفی بر آن است که: ظاهر در باطن و باطن در ظاهر اثرها دارد. باطن آدمی میان دو عالم روحانی و جسمانی (غیب و شهادت) قرار دارد، و او تا هنگامی که باطن خود را از همۀ پلیدیهای عالم جسم پاک نکند، اکتساب علوم و اقتباس انوار نمی‌تواند کرد. جسم ناپاک (به تعبیر امروزیان) عایق میان شهادت و غیب می‌شود، حال آن‌که جسم پاکْ هادی از شهادت به غیب است. کدورتْ تنها از جانب عالم شهادت است، و از جانب عالم غیب کدورت و زحمتی نیست. حال اگر آدمی بدن خود را از بند شهوات و آلایشها برهاند، باطن او در میان دو عالم پاک می‌افتد و «هرچه در عالم غیب باشد، که عالم ملائکه و ارواح پاکان است، در باطن سالک پیدا آید همچون دو آیینۀ صافی که در مقابلۀ یکدیگر بدارند، هرچه در آن آیینه بود در این آیینه پیدا شود و هرچه در این آیینه بود در آن آینه پیدا باشد. و حکمت در زیارت قبور این است، و حقیقت زیارت این است.» (الانسان‌الکامل ۸۹)

و اما لطفِ (و شاید طنزِ) بیت در پارادوکس میان «رند» و مفهوم قدسی «زیارت» است، اگرچه بسی پیشتر، سنایی گفته بود:... پس آنگه خیز و رندان را سحرگاهی زیارت کن (نک. دیوان ۹۷۸.)

۴. **خودبین**: از صفاتی است که زاهدان بارها به آن موصوف شده‌اند، مثلاً:

ای زاهد خودبین، که نه‌ای محرم راز   چندین به نماز و روزۀ خویش مناز

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۳۶)

پرده: ایهام یا به هر حال محتمل چند معنی است (که این معانی در دیگر اشعار حافظ آمده‌اند): الف. معما، راز؛ ب. مقوله، موضوع، امر؛ ج. جنس، نوع؛ د. هریک از هفت لایهٔ چشم؛ هـ. در اشاره به عالم غیب و اسرار آن؛ و. در اشاره به آسمان و افلاک، که هر طبقه از آن را یک «پرده» می‌خوانند. در مورد معنی اخیر، پرده: پردهٔ خُماهن، پردهٔ سبز، پردهٔ شبرنگ، پردهٔ عیسی‌گرای، پردهٔ نیلگون؛ آنندراج. پردهٔ هفت‌رنگ؛ رشیدی. کنایه از آسمان است. (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی)

۵. امیرحسن دهلوی می‌گوید: ترک باشی، مست هم بشوی، تیغ هم به دستت باشد، چها که نخواهد شد:

غمزهٔ خونریز او بازیچهٔ چشم دل است | ترک و آنگه مست و دیگر تیغ‌بازی می‌کند
(دیوان ۹۴)

(دیگر، مثل «وانگه» است و هر دو به معنایی مشابه با «آن هم» در زبان امروز است.)
هم او:

حسن، از پیش چشم او بگریز | ترک مست است و تیغ می‌راند
(همان جا)

۶. نهم: قزوینی: نهد، که نادرست به نظر می‌رسد، زیرا ارادهٔ این‌که چشم کسی سر به لحد بگذارد، به فرض هم که آن را شدنی بینگاریم، جز مبالغه و تکلفی بارد نخواهد بود. نظر دهخدا هم همین است، اما محیط طباطبایی ایرادی نابجا به آن می‌گیرد: اگر «نهم» باشد در مصراع دوم هم باید «خواهم» باشد. («مروری بر اصلاحات دهخدا بر دیوان حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۴۸.) معلوم نیست چرا و چگونه باید چنین باشد، درحالی‌که «خواهم» بیت را غلط اندر غلط خواهد کرد.

۷. مدد: ایهامی است: الف. کمک و یاری؛ ب. کشیدگی و مدّ (به اعتبار زلف دراز) مدد: اصلْ زیادت، و مَدید کَـاَمیر = کشیده و دراز (منتهی‌الارب) حافظ «مدد» را در جاهای دیگر هم با ایهامی از همین دست آورده است (مثل ۲۹۰/۱، ۳۲۹/۴ و ۴۴۷/۷) طنز و تهکمی نیز در این واژه هست از مقولهٔ تسمیه به ضدّ: اگر بخت من می‌خواهد این گونه به من یاری برساند، قطعاً معشوقه و زلفش نصیب دیگران خواهد شد.

مدد خواهد داد: فعل مستقبل نیست بلکه «خواستن» در معنای فعل تام (= قصد دارد مدد کند) به کار رفته است. (در مورد فعل مستقبل در پارسی، و از جمله در حافظ، نک. ح ۱۶۰/۱.)

۲۰۲

۱ پیش ازینت بیش ازین اندیشهٔ عشّاق بود
مهرورزی تو با ما شهرهٔ آفاق بود

۲ بر درِ شاهم گدایی نکته‌ای در کار کرد
گفت: بر هر خوان که بنشستم، خدا رزّاق بود

۳ یاد باد آن صحبت شبها، که با نوشین‌لبان
بحث سرّ عشق و ذکر حلقهٔ عشّاق بود

۴ حسن مهرویان مجلس، گرچه دل می‌برد و دین
بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود

۵ از دم صبح ازل، تا آخِر شام ابد
دوستی و مهر بر یک عهد و یک میثاق بود

۶ پیش ازین کان سقف سبز و طاق مینا برکشند
منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود

۷ سایهٔ معشوق اگر افتاد بر عاشق، چه شد؟
ما به او محتاج بودیم، او به ما مشتاق بود

۸ رشتهٔ تسبیح اگر بگسست، معذورم بدار
دستم اندر ساعد ساقی سیمین‌ساق بود

۹ در شب قدر، ار صبوحی کرده‌ام، عیبم مکن
سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود

۱۰ شعر حافظ، در زمان آدم، اندر باغ خُلد
دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود

۱. اندیشه: اینجا = پروا (به همین معنی) دغدغه، توجه؛ در این بیت او نیز همراه با «پروا» و هردو به همین معنی آمده است:

درویش نمی‌پرسی و ترسم که نباشد اندیشهٔ آمرزش و پروای ثوابت

۲. نکتهٔ مورد نظر در طنز و طعن آن گدا به شاه است، با بیان یک اصل معتبر، و آن این‌که فرمانروایان و کامروایان نباید با اعانه‌ای و طعامی که به محتاجان می‌دهند بر

خود ببالند و به آنان پشت چشم نازک کنند، زیرا آنان وسیله و وسیطه‌ای بیش نیستند و خود روزی‌خوار پادشاه جهان‌اند. درویش اگر چیزی از شاه بستاند، حق خود می‌خورد و حصّهٔ خویش می‌برد.

۴. خرّمشاهی در آن طنز می‌بیند: در جایی که آن همه جِذابیت و جمال جادویی پریرخان مجلس وجود داشت، ما (شاعر و حلقهٔ اطراف او) در گوشه‌ای نشسته و ساده‌لوحانه به بحثِ به اصطلاح «لِم و لانُسَلِّم» در مقولهٔ اخلاق مشغول بودیم. (نقل به معنی، حافظ‌نامه ۲، ۷۵۱) که برداشتی درست است، و دلپذیر نیز هم. اما به گمان این بنده این همه‌چیز بیت نیست، زیرا اینجا هم، همچون موارد فراوان دیگر، دو ضلع از طنز و جِدّ هست: ضلع طنز همان است، اما ضلع کاملاً جدّی آن بحث ضرورت حسن خلق در زیبایان است و این‌که «صورت زیبای ظاهر هیچ نیست...» و محتوی یا باطن جمال صورتْ همان نیکویی سیرت است، همچنان که ادب عارفانه سرشار از مضامین پیرامون لزوم آمیزش و وحدت میان ظاهر زیبا و باطن نیکوست. (نک. ح ۲۲۰/۷.) تازه معنایی دیگر نیز دارد، که شاید بتوان ایهام نامید: آن مهرویان گرچه دلربا بودند، ولی از حسن اخلاق هم برخوردار بودند و بحث ما هم در همین بود، یعنی چیزی چون مدح موجّه یا دورویه.

۶. در شمار مضامینی است در باب عاشق بودن به معشوق، پیش از آفرینش؛ همچنان که در بیت قبلْ این محبت را ازلی و الستی دانسته است. مولانا (در غزلی هموزن و همردیف آنِ حافظ):

پیش ازان کاندر جهانْ باغ و مَی و انگور بود

از شراب لایزالی جان ما مخمور بود

(کلیات ۲، ۱۱۲)

سعدی:

پیش از آب و گل من در دل من مهر تو بود

با خود آوردم از آنجا، نه به خود بربستم

(دیوان ۳۶۷)

ناصر بخارایی، در شعری همروال، فقط با تفاوت قافیه:

پیش از آن کاین شخص ناموجود من موجود بود

کوی یارم مقصد و روی توام مقصود بود

(تمامی غزل ناصر دربارهٔ همین موضوع است. دیوان ۲۷۵ غ ۳۱۴)

حافظ در اینجا با بهره‌گیری از عناصر شکلی، مثل سقف سبز و طاق میناگون آسمان (که البته با شکل زجاجی یا شیشه‌گون چشم تناسب دارد) می‌گوید پیش از خلق طاق آسمان، طاق ابروی یار به عنوان جمال ازلی وجود داشت و من (انسان) هم کار نگریستن به جمال و به تبع آن، عشق به او، را از همان زمان آغاز نهادم. ابرو نمادی است که در اشعارْ بیانگر توجهی دوسویه میان عاشق (بنده) و معشوق (آفریننده) است، بدین سان که در اینجا گویای توجه و استغراق روح انسان نسبت به محبوب ازلی در زمان پیش از آفرینش جسم است، و توجه معشوق به عاشق را هم حافظ دارد:

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت ‌ ‌ ‌ ‌ به قصد خون من زار ناتوان انداخت

که از نخستین نظر معشوق به عاشق حکایت دارد. (نک. ح ۱۷/۱.) در میان عناصر شکلیِ بیت متن، ایهام نیز هست: الف. ابروی محبوب در نظر و نظرگاه من طاق (= تک، یگانه، مقابل «جفت») بود. ب. چشم من (پیش از آفرینش من) به طاق ابروی او می‌نگریست. ج. (با معنایی ظریف) از آنجا که هر چیزی در یک مکان مسقّف، حداکثر می‌تواند تا طاق، و نه بیش، بالا برود، نگاه من از طاق ابروی یار فراتر نمی‌رفت (به یک معنی می‌گوید معشوق برتر و فراتر از همه‌چیز است و ابروی او هم نهایت همه‌چیز در عالم.) در جای دیگر:

به چشم و ابروی جانان سپرده‌ام دل و جان ‌ ‌ ‌ ‌ بیا، بیا و تماشای طاق و منظر کن

ضمناً «سقف سبز» به نظر می‌رسد ناظر به ابروی فیروزه‌ای باشد. (نک. ح ۲۱/۵.)

۷. اشتیاق حق به عبد: افتادن سایهٔ معشوق بر عاشق به دلیل اشتیاق، و در برابر آن، احتیاج عاشق، به نظر می‌رسد ناظر به سخنی است که صوفیه حدیث قدسی می‌دانند: قالَ داودُ: یا ربِّ لِماذا خَلَقْتَ الخَلقَ؟ قال: کُنْتُ کنزاً مخفیّاً لَمْ اُعْرَفْ فخلقتُ الخلقَ لِکَی اُعْرَفَ. (داود گفت: ای پروردگار من، مردم را برای چه آفریده‌ای؟ فرمود: من گنجی نهفته بودم ناشناخت، پس مردم را آفریدم تا شناخته آیم.) به صورتهای دیگر هم روایت شده است چون: «... مخفیاً فَاَحبَبْتُ اَنْ اُعْرَفَ» یا «خلقتُ الخلقَ لِاُعْرَفَ». و اما ابن تیمیه می‌گوید: کلام نبی (ص) نیست و سندی صحیح یا ضعیف برایش شناخته نیست، و الزّرکشی و ابن حجر [عسقلانی] هم از او پیروی کرده‌اند، ولی معنای آن صحیح و آشکار است و میان صوفیه برقرار. (اللؤلؤالمرصوع ۶۱، به نقل از فروزانفر، احادیث مثنوی ۲۹، با تغییر عبارت و ترجمهٔ قول اخیر) ظاهراً از «احببت اَن اعرف» اشتیاق به عبد (و نه احتیاج به او یا به شناخته شدن) استنتاج شده است. همچنین دربارهٔ اشتیاق حق به عبد، در یکی از اخباری که مسلمانان از تورات نقل

کرده و صوفیه هم پس از آن بدان استناد جسته‌اند آمده است که خداوند به داود (ع) فرمود تا از جوانان بنی‌اسرائیل بپرسد: لِمَ تَشْغَلونَ انفسَکُمْ بِغَیری وَ اَنَا مشتاقٌ اِلیکُمْ؟ (چرا خویشتن را به غیر من مشغول می‌دارید، حال آن‌که من مشتاق شمایم؟) (رسالهٔ قشیریه، متن عربی ۶۳۱، ترجمهٔ پارسی ۵۸۱؛ روح‌الارواح ۲۲؛ روضةالمحبّین ۴۳۸؛ نقل از نصرالله پورجوادی، رؤیت ماه در آسمان ۱۸۸ـ۱۸۹) غزالی: رسول (ص) فرموده است: «خدای تعالی می‌گوید: طالَ شوقُ الأَبرارِ الیٰ لِقائی و اِنّی الیٰ لقائِهِمْ لَأَشدُّ شَوقاً، دراز شد آرزوی نیکمردان به من، و من به ایشان آرزومندترم از ایشان به من.» (کیمیا ۲، ۶۰۴) «محبت بی‌شوق نبوَد. و لکن هرکه را اصلاً ندانند [= نشناسند ـ م] به وی شوق نبود، و اگر دانند و حاضر بود و می‌بینند هم شوق نبود. پس شوق به چیزی بود که از وجهی حاضر بود و از وجهی غایب؛ چون معشوق که در خیال حاضر بود و از چشم غایب.» (همان‌جا) عراقی در لمعات: «عشق، سلطنت و استغنا به معشوق داد و مذلّت و افتقار به عاشق. عاشقْ مذلّت از عزّت عشق کشد، نه از عزت معشوق، چه بسیار باشد که بنده بود "یا عبادی اشتقت الیکم" علیٰ کلِّ حالٍ غنا صفت معشوق آید و فقر صفت عاشق؛ پس عاشق، فقیری بود که "یَحتاجُ اِلیٰ کلِّ شیءٍ و لا یَحتاجُ الیهِ شیءٌ" او به همه اشیاء محتاج بود و هیچ بدو محتاج نه.» (کلیات ۳۹۹ـ۴۰۰) صوفیه در بیان اشتیاق حق به بنده به «یُحِبُّهُمْ وَ یُحِبُّونَه» (مائدة ۵۴) فراوان استناد می‌کنند و تقدم محبت حق به بنده بر محبت بنده به او. (نک. مرصادالعباد ۴۹.) نظامی خداوند را نازکش پیمبر می‌خواند، اگرچه «رحمت» حق را قید می‌کند تا ظنّ چیزی چون نیاز نرود:

لطف ازل با نفَسش همنشین   رحمت حق نازکش، او نازنین

(مخزن ۱۹)

اما این اشتیاق حق به بنی‌نوع انسان است، و وقتی چنین باشد پیداست جایگاه «سرور کاینات» تا کجا خواهد بود. خداوند حتی ناز آن تکّه خاک را هم می‌کشید. (نک. مرصاد ۷۰.) و این از آن روی بود که می‌دانست این خاک تا کجا سیر خواهد کرد. این اشتیاق حق یا به بیان شاعرانه «ناز کشیدن معشوق از عاشق» از طریق یکی دیگر از مفاهیم و مصطلحات صوفیه نیز قابل تبیین است. توضیح این‌که: عشق را به اعتباری بر سه مرحله تقسیم کرده‌اند: الف. تحقّق طرفین یا مرحلهٔ انقطاع، که عاشقْ معشوق را غیر خود می‌بیند و هریک از این‌دو در جایگاه خود و جدا از همدیگرند. ب. مرحلهٔ اتحاد یا وحدت طرفین، که همان فنای عاشق در معشوق است. ج. قلب طرفین، یعنی تغییر جای و جایگاه این‌دو، بدین سان که این بار معشوقْ عاشق می‌شود و عاشق در

جای معشوق قرار می‌گیرد. در اینجا این معشوق است که عاشق مردانگی و راستی و پایداری و وفاداری عاشق خود می‌شود و ناز او را می‌کشد. این مرحله را کمال عشق خوانده‌اند «و در احوال عارفانی چون حلاج و بوسعید و بایزید و مولانا و حافظ سابقه دارد.» (رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۶۲۹، به تلخیص و تغییر عبارت) باری صوفیه مسلماً بیشترین تأکید را بر عشق و اشتیاق حق نسبت به بنده کرده‌اند، و آنچه در نگرش دینی در نهایت به «لطف» حق در باب عبد تعبیر می‌شود در تصوف و عرفان به «اشتیاق» او به پروردهٔ خویش بدل می‌گردد، چنان که دیدیم. نیز حق می‌فرماید: «چون او [= آدمی ـ م] با همه عجز و ضعف، بار ما کشد ما با همه قوّت و قدرت و کرمْ اولیتر که بار او کشیم.» (مرصاد ۴۸) «خواست معشوقْ عاشق را، پیش از خواست عاشق بود معشوق را.» (همان ۴۹)

چندان ناز است ز عشق تو بر سرِ من　　　کاندر غلطم که عاشقی تو برْ من
یا خیمه زند وصال تو بر درِ من　　　یا در سرِ کار تو شود این سرِ من

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۵۲)

(توضیح این‌که قافیه مشمول «غلوّ» است و لذا «برْ» ساکن شده و در برابر رَویِ متحرک در لختهای دیگر قرار گرفته، و همین خوانش درست است، چنانِ که در شرح ۲/۱ دلیل آن را بیان کرده‌ام.) سنایی در همین معنی:

بی‌شکی ذات شاهد و مشهود　　　متقابل شوند گاهِ شهود
بر مثال دو آینهٔ مصقول　　　در محاذات کرده عکسْ قبول
وان که موصوفِ وصفِ عشق آید　　　در دگر عکس خویش بنماید
عاشق آنجا نخست معشوق است　　　سابق اینجا به عکسْ مسبوق است...
او محبّ من است و من محبوب　　　او مرا طالب است و من مطلوب

(مثنویها ۲۴)

۸. گسستن: هم پاره شدن (نخ تسبیح) معنی می‌دهد، و هم جدا شدن از دست و افتادن از آن، اگرچه معنی نخست ارجح است. شاعر ظاهراً بریدن تسبیح را ناشی از فعل و انفعال دست خود در هنگامی می‌داند که دست او به ساعد یار می‌پیچیده است. اما «تسبیح» در اصلْ گفتن «سبحان الله» با شمارش مهره‌های تسبیح است، و لذا گسستن رشتهٔ تسبیح به معنای توقف «سبحان الله» گفتن است. شاعر با ظرافت و طنز خاص خود، در معنای اخیر می‌گوید (ظاهراً خطاب به زاهد، چون معمولاً زاهدان

اهل این گونه خرده‌گیری‌هایند): بر من ایراد مگیر که چرا تسبیح‌گزاری را قطع کرده‌ام، چون ادامه دادن آن در حال معاشقه و لمس دست ساقی، خود گناهی بزرگ است. لطف بیان، یکی در لحن حق به جانب شاعر است: من که نباید مرتکب این گناه می‌شدم، باید می‌شدم؟ لطف و طنز دیگر در آوردن عذر بدتر از گناه است (معاشقه با ساقی). نکتهٔ دیگر در ذکر گناهان مضاعف و مرکب است، زیرا در اینجا علاوه بر گناه معاشقه، خوردن باده هم به قرینهٔ «ساقی» لحاظ شده است. (در این مورد، نک. ح ۱۶۳/۶.) و این یعنی طنز در طنز.

و اما از جهت بدیعی، تکرار پیاپی واج «س» را می‌توان واج‌آرایی (به قولی: نغمهٔ حروف، یا در بدیع سنتی: توزیع) دانست، اما می‌شود آن را نوعی از واج‌آرایی خواند که «صدامعنایی» می‌نامند، با این توجیه که تکرار «سبحان الله» را هم تداعی می‌کند. توجیه دیگر این‌که افادهٔ صوت «هیس س س» به صورت کشیده نیز می‌کند، به قرینهٔ «معذورم بدار» که می‌توان آن را به «سکوت کن و هیچ مگو» تعبیر کرد. در هر حال، امری ذوقی و بازبسته به پسند هر خواننده است.

ساعد: قزوینی: دامن؛ که مناسب نیست، اگرچه ممکن است با این توجیه اختیار شده باشد که واج «د» هم در کنار «س» بسامد یا فرکانس بیشتری پیدا کند، که ترجیحی بلامرجّح می‌نماید، زیرا اولاً در هیچ یک از نسخ معتبر (حتی خلخالی = اساس قزوینی) «دامن» نیامده. نیساری با ذکر همین مطلب بر قزوینی خرده می‌گیرد. (مقدّمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۱۲۳؛ نیز نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۷۱۱.) ثانیاً کدام شاعر مُفلقی حاضر می‌شود آن تداوم دلپذیر و موسیقی گوش‌نواز تکرار «س» را بی‌هیچ موجبی خدشه‌دار کند؟ ثالثاً (و مرتبط با فقرهٔ ثانی) بیتی دیگر از حافظ، خود دلیلی بر گرایش او به توالی «س» است، و قضا را با «ساعد»:

روزها رفت که دست من مسکین نگرفت   ساق شمشاد قدی، ساعد سیم‌اندامی

۹. صبوحی در شب قدر: از رشته مضامین طنزآفرین است، مثل باده‌خواری در رمضان (نک. ح ۲۶۷/۲) یا خفتن با معشوق تا صبح در شب قدر (نک. ح ۴۳/۳) که هردو مشمول همان مضاعف یا چندگانه کردن گناه است، که در بیت قبل ذکر شد. خود صبوحی کردن را غالباً بد داشته‌اند، چه رسد در ایام و لیالی قدر هم باشد. بیهقی: «شراب بی‌اندازه خورده و شب آنجا مقام کرده و آنگاه صبوح کرده، و صبوح ناپسندیده است.» (۱۹۷) عنصرالمعالی هم به فرزند: «تا بتوانی صبوحی عادت مکن.»

(قابوسنامه ۶۹) (دربارهٔ خود صبوحی، نک. «صبوح» در: ح ۵۴/۲.)

جامی بر کنار طاق: «جام» ایهام به چشم مست و شرابگون یار، و «طاق» (=رف یا طاقچه) ایهام به ابروی طاقی‌شکل او دارد. (قرینهٔ این هردو «سرخوش بودن یار» است.)



در نسخه‌ای متأخر (گویا حدود سال ۱۰۰۰) از مجدزادهٔ صهبا، بیت ۶ با تفاوت در لخت دوم آمده و حاوی ذکر ابواسحق است:... دور شاه کامکار و عهد بواسحاق بود، که تنها مدح صریح این پادشاه در غزلهای حافظ است. (البته قصیدهٔ «سپیده‌دم که صبا بوی لطف جان گیرد...» و برخی قطعات او به مدح وی آمیخته است.) انجوی بیت را در حاشیه آورده، با ذکر این‌که در نسخهٔ ایشان پس از تخلص آمده است. (دیوان، طبع انجوی ۵۹) غنی احتمال داده که نُسّاخ، پس از عصر ابواسحاق، بیت را به ملاحظهٔ وقت و رعایت احتیاط به صورت کنونی تغییر داده باشند. این احتمال از آن بابت داده شده که قوافی ظاهراً بر اساس صنعت توسیم (ترتیب قوافی به گونه‌ای که اسم کسی را در شعر ذکر کنند) پرداخته شده است. (تاریخ عصر حافظ ۱۳۴) این نگارنده چنین چیزی را بعید نمی‌داند، اما نظر خود را پس از مروری کوتاه بر شعر خواهد داد.

و اما غزل، اگرچه با گلایه‌ای عاشقانه می‌آغازد، ولی به نظر می‌رسد شاعر با بهره‌گیری از قیود متضمن زمان گذشته، مثل «پیش ازین» و «یاد آن شبها» و آنگاه ذکر مجلس بحث عشق و جمال (در دو بیت ۳ و ۴) می‌خواهد تمهید مقدّمه‌ای کند برای محتوای اصلی شعر یعنی بردن رشتهٔ عشق تا زمان پیشان. پیداست پیگیری پیشینهٔ مهر و محبت تا «دم صبح ازل» بدون ذکر تداوم این عشق تا زمان حال میسّر نخواهد بود. درست از همین روی است که «پیش ازین» در معنای گذشتهٔ نزدیک، به یک «پیش ازینِ» ازلی یعنی به پگاه آفرینش (ب ۶) پیوند می‌یابد، همچنان که در اینجا هم بار دیگر رجوع به مفاد «کنتُ کنزاً مخفیاً» می‌شود (ب ۷). توجه داریم که «شب قدر» یک تفسیرش «مبدأ» در برابر معاد، و تفسیر دیگرش وصال (به مذاق عرفا) است که سررشته‌اش به عالم تألّف ارواح یعنی پیش از خلقت اشیا و اجسام می‌رسد. (نک. «شب قدر» در: ح ۳۰/۱.) «رشتهٔ تسبیح» هم می‌تواند تداعی‌کنندهٔ نخستین تسبیح‌گزاری‌های ملایک باشد. بنابراین، چند بیت از شعر، چه به تصریح و چه از طریق تداعی و دلالتهای پوشیده، به عوالم ازلی باز می‌گردد. جالب توجه این‌که

تخلص شاعر نیز از این قاعده خارج نیست، چون او پیشینهٔ شعرش را به «زمان آدم اندر باغ خلد» می‌کشاند. اگر شاعر قصد ایجاد ارتباط میان کلام آخر خود با عوالم ازلی را نداشت چه موجبی وجود داشت که، حتی برای مبالغه در مورد شعر خود، آن را به زمان پیش از خلقت جسمانی آدم بکشاند؟

دستغیب این شعر را از نظر آنچه «درونمایه» (لابد محتوی) می‌خواند با غزل «یادباد آن‌که نهانت...» (غ ۲۰۰) و «یادباد آن‌که سر کوی...» (غ ۲۰۳) هماهنگ می‌داند. (حافظ شناخت ۲، ۶۰۹_۶۱۰) شاید مراد ایشان یاد گذشته باشد، اما این نگارنده جز این (و نیز اشتراک ردیف) شباهت مهم دیگری با دو غزل مذکور نمی‌یابد، و مضافاً آن یاد ایام پیش را هم چونان مقدمه و زمینه‌ای بر آنچه ذکر شد می‌نگرد. اگر انگیزهٔ ایشان از ابراز این نظرْ همان مصراع با درج نام ابواسحق بوده باشد، شاید بتوان گفت سخیف‌ترین مصراعی است که برای مصراع نخست ممکن است تصور کرد، و در عین حال بی‌ربط‌ترین کلام در قیاس با کلّ شعر. اساساً فقط مصراع دوم به صورت کنونی است که می‌تواند با مصراع نخست و عناصر شکلیِ موجود در آن سازگار باشد، و نه این‌که مثلاً ابواسحق در عهد ازل هم پادشاه بوده است. بگذریم از این‌که عجیب نیست که از میان این همه نسخ حافظ هیچ‌کدام تا حدود دو سده پس از او چنین مصراعی را نداشته باشد و آنگاه در حوالی سال ۱۰۰۰ به یکباره در یک دستنگاشت ظهور کند.

۱ یاد باد آن که سر کوی توام منزل بود
دیده را روشنی از خاک درت حاصل بود
۲ راست، چون سوسن و گل، از اثر صحبت پاک
در زبان بود مرا هرچه ترا در دل بود
۳ دل چو از پیر خِرد نقل معانی می‌کرد
عشق می‌گفت به شرح آنچه بر او مشکل بود
۴ در دلم بود که بی‌دوست نباشم هرگز
چه توان کرد؟ که سعی من و دل باطل بود
۵ دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم
خم مَی دیدم، خون در دل و سر در گل بود
۶ بس بگشتم که بپرسم سبب درد فِراق
مفتی عقل درین مسئله لایَعْقِل بود
۷ راستی، خاتم فیروزهٔ بواسحاقی
خوش درخشید، ولی دولت مستعجِل بود
۸ دیدی آن قهقههٔ کبک خرامان، حافظ
که ز سرپنجهٔ شاهین قضا غافل بود؟

۲. امیرخسرو، در بیتی که دیگران نیز نقل کرده‌اند:

کنون دلبستگی غنچه با گل کی نهان ماند؟
که هرچ اندر دل غنچه‌ست، سوسن بر زبان دارد

(نقل از خرمشاهی، حافظ‌نامه ۶۵؛ در طبع مورد استفادهٔ من از دیوان او نبود.)

تفاوت میان سوسن و گل سرخ (که در بیت حافظ و امیرخسرو مبنای حسن تعلیل قرار گرفته) در این است: در گل سرخ، تودهٔ زرین پرچمها در میان گلبرگها یعنی در دل گل قرار دارد، درحالی‌که در سوسن، خطوط زرّین بر سطح گلبرگ یا، در مقام تشبیه، بر زبان او قرار دارد. (بهرام گرامی، گل و گیاه ۲۰۳) سوسن را در اشعار، به دلیل گلبرگهای زبان‌مانند آن، با دو صفت متضاد زبان‌آوری و سخنگویی، و خاموشی با

وجود زبان، توصیف کرده‌اند. در اینجا اعتبار رازداری و خاموشی لحاظ شده است. (دربارهٔ سوسن، نک. ح ۴۴/۶.)

دو تن را به نظر آوریم، همچون دو پدیدار طبیعی، در عین تجانسْ متفاوت از هم؛ هردو متعلق به عالم زیباییها و ظرافتهای شعری. یک طرف (شاعر) به سوسن ده‌زبان مانده می‌شود، که البته با ظرافتی خاص تداعی‌کنندهٔ این نیز هست که کار و بار او سخن و شعر است. (به هر حال میزان حاصل طبع همنشین او ـ گرچه شاعر است ـ قابل مقایسه با گوینده نیست.) در عین حال، حریف از سرّ ضمیر گوینده خبر دارد، یا ذهن و ضمیرش خالی از آنچه شاعر می‌داند نیست. تجانس در عین تفاوت می‌تواند بدین گونه باشد. به هر روی، نیازی به سخن گفتن هیچ یک از آنچه در درون وی می‌گذرد نیست. توجیهی دیگر نیز می‌توان کرد: ابواسحق چون پادشاه است عادتاً کمتر حرف می‌زند، برخلاف شاعر، که احتمالاً دوست دارد از فرصت دیداری که با رفیق تاجدار نصیب او شده است بیشتر بهره گیرد و بلبل‌زبانی کند.

۳. پیر خرد: تعبیری مأنوس؛ عماد فقیه:

دلم از پیر خرد کرد سؤال این معنی   گفت: کرّوبیی از عالم بالا آمد

(دیوان ۱۴۰)

در بیت متن، کاستی و نارسایی عقل در برابر عشق با لفظ «مشکل» بیان شده. عشق به طریق استعارهٔ کنایی (توأم با تفضیل) به یک شارح مسایل عشق و معرفت مانند شده که با آگاهی تمام از زوایای امور و احوال، ناتوانی عقل را جبران می‌کند. یکی از لطایف بیت نیز می‌تواند این باشد که شاعر ظاهراً نخواسته دو پیر (پیر عقل و پیر عشق) را در برابر هم قرار دهد، و در حقیقت نسبت به پیر خرد هم «جانب حرمت فرونگذاشته» است؛ بنابراین، «دل»، همچون یک میانجی، معانی را از پیر عقل بازگو می‌کند و البته از درک آنها ناتوان مانده است. پس اینجا نیز کار از عشق می‌رود.

قزوینی، سایه، نیساری و برخی متنهای دیگر، پس از این افزون دارند:

آه ازین جور و تطاول که درین دامگه است

آه از آن سوز و نیازی که در آن محفل بود

(قزوینی در لخت نخست: آه از آن، که ناموجّه است.) این نگارنده نمی‌خواهد به قطع و یقین بگوید که بیت زائد است، و شاید هم در نسخ مختلف خود شاعر هم بعضاً بوده یا حذف شده باشد، ولی با توجه به گویاییِ شگفت‌انگیز ابیات قبلی، به واقع چه چیز مهمی در آن هست که در نمادها و تعابیر پیشین وجود نداشته و بدون

این بیت فوت می‌شود؟ و آیا این بیتْ ارزشی بیشتر به شعر می‌دهد؟ دیگر این‌که دو چیزی که در آن در تقابل با یکدیگرند، یعنی «جور و تطاول» در برابر «سوز و نیاز»، و «دامگهِ» جهان در مقابل «آن محفل»، به واقع دارای تضاد و تقابلی که باید و شاید نیستند. حافظ، بنا بر دقت و وسواسی که همگان از آن خبر داریم، بعید می‌نماید که از این گونه نابهنجاریهای زبانی، نادیده گذر کرده باشد. بنای شعری سمبولیک از این شمار هم بر فشردگی و ایجاز است، و نه در درازگویی و به‌ویژه ادای سخنی از این دست، که شأن و شکوهی برای شعر نمی‌آورد.

سر در گِل: حسن تعلیلی است از خشتی که بر سر خم شراب می‌گذاردند یا درِ آن را گِل می‌گرفتند تا وقت استفاده از آن برسد، و نیز کنایه‌ای است از سر به گل یا خاک آلودن در سوگ.

قزوینی: پا در گِل: که این نیز توجیه و در عین حال لطف خاص خود را دارد. مبنای حسن تعلیل در اینجا این است که گاهی خم را با مقداری کندن زمین تا قسمتی درون آن می‌گذاردند، و کنایه از حیرت، فروماندگی و نداشتن یارای تکان و تحرّک (به‌ویژه در هنگام عزا) است؛ جرفاذقانی: «و پیرامن آن [= قلعه ـ م] خندقی عمیق بود که اندیشه در مجاری آن به پایان نمی‌رسید و وهم را در مَخایض [مکانهای خوض در آب ـ م] آن پای به گِل فرو می‌شد.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی ۴۳) اما به هر حال، این ضبط تنها متعلق به نسخ متأخر است. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۷۱۴.)

۶. مفتی عقل: سعد وراوینی: «از مفتی عقلْ رخصت آن فعل نمی‌یافت.» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۷۱)

۷. فیروزهٔ بواسحاقی: ابوریحان: بهترین فیروزه ازهری و بوسحاقی است. قیمت یک دانگ از فیروزهٔ بوسحاقی ده دینار است. (الجماهر فی الجواهر ۲۷۷) (نک. «فیروزه» در: ح ۲۱/۵.) ایهام یا کنایهٔ موجود در بیت به نام شاه شیخ ابواسحق است. ایهام ساختن با فیروزهٔ بواسحاقی از دست کم دو سده پیش از حافظ پیشینه دارد، اگرچه لطف و ارزش هنری کار حافظ چیز دیگری است. نمونه‌ای از آن در شعر نظامی است، در بیان فرارسیدن شامگاه شب زفاف اسکندر و رفتن آفتاب و گراییدن آسمان به کبودی فیروزه گون، چون مقدمه‌ای بر ایهام اصلی:

چو شب عِقد خورشید در هم شکست — عقیقی درآمد شفق را به دست
به پیروزهٔ بوسحاقیش داد — سخن بین که با بوسحاقان فتاد

(شرفنامه ۲۵۲ـ۲۵۳)

که در مورد زفاف، عقیق استعاره از دوشیزگی عروس، و پیروزه استعاره از اندام نرینگی، و «بوسحاقان» یعنی سایندگان، با ایهام به تماس و سایش این‌دو. و اما ایهام «فیروزهٔ بواسحاقی» به نام شخص ابواسحق، پس از حافظ هم دیده می‌شود، و شاید به دلیل توفیق و اشتهار بیت او. عبدالرزاق سمرقندی (سدهٔ نهمی) در بیان حملهٔ امیر مبارز برای قلع و قمع سپاه ابواسحق: «امیر مبارزالدین محمد مظفر چون لشکر شیراز را هزیمت فرمود، عزیمت تختگاه سلیمان (ع) یعنی فارس نمود و به کندن کان فیروزهٔ ابواسحقی عزم جزم کرد.» (مطلع سعدین، قسمت اول ۲۵۹)

ابواسحق: (تـ ۷۲۱، مقـ ۷۵۷) بزرگترین پادشاه از خاندان اینجو (=اِنجو، اِنچو = اراضی خالصه؛ به اینجو دادن = ملکی را به رسم خالصه دادن؛ نک. شریک امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول ۵۱؛ زمینهای خالصهٔ سلطنتی؛ اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۵۱ـ۵۴. «آنچه اباقاخان بر سبیل اینجو داده بود...» جامع‌التواریخ رشیدی ۱، ۴۱۶) پدرش، محمد شاه اینجو، به دلیل اعتقاد به شیخ ابواسحق کازرونی، نام پسر را چنین نهاد. ایام او، جز برهه‌ای کوتاه از آسودگی در سالهای نخستین، در نبردهای فراوان و دیریاز با امیر مبارز مظفری خلاصه می‌شود؛ آنچه خرد خرد خلق را خسته، خزانه را خالی، و از خیل خالصان او خائن ساخت. او با مبارز در ۷۴۱ پیمان صلح بسته بود. وقتی مبارز از او برای دفع اقوام اوغانی و جرمایی کمک خواست پنج هزار تن را فرستاد، اما در نهان به آنها گفته بود تا در گرماگرم جنگ جانب دشمن را بگیرند تا مبارز شکست یابد. مبارز قصّه را دریافت و با ابراز امتنان از او فرستادن پانصد سوار را بسنده دانست. (مطلع سعدین، قسمت اول ۲۲۵ـ۲۲۸؛ ستوده، تاریخ آل مظفر ۸۸) این آغاز رشته‌ای دراز از نیرنگها و پیمان‌شکنی‌های او در برابر خصم بود. تا سال ۷۵۳ همواره آغاز یورش و درگیری از سوی او بود، تا آن‌که در ۷۵۴ مبارز، که از استواری دولت خویش مطمئن شده و پسرانش هم به سن رشد رسیده بودند، به انگیزهٔ نبرد با او حرکت کرد. ابواسحق قاضی عضدالدین ایجیِ معروف را به شفاعت نزد او فرستاد. مبارز نپذیرفت و گفت: بر قول او اعتمادی نیست، چه تا کنون هشت بار عهد بسته و شکسته است. پس از آن، یک بار هم شفاعت عمادالدین محمود را رد کرد، که «تحمّل را غایتی است.» (معین‌الدین یزدی، مواهب الهی ۱، ۱۹۴) از خویهای بدِ ابواسحق یکی این‌که هرگاه در نبرد با کسی فرومی‌ماند به قتل و نهب مردم سر راه می‌پرداخت. یک بار پس از ناکامی در برابر مبارز، قصر رفیع او را در مهریجرد ویران ساخت. (مطلع سعدین ۲۱۸) آرزوی دست یافتن بر کرمان داشت، لیکن هر بار ناکام

ماند. یک بار در راه تسخیر آن شهر (اگر معین‌الدین مبالغه نکرده باشد) «در هر منزلی که فرود آمد از قابلیت حرث و نسل بینداخت [...] هرکجا قرار گرفت قرار از آن دیار برفت [...] و بیداد و کینه جز سوءِ خاتمه نتیجه ندهد.» (مواهب الهی ۱، ۱۶۶) اینها در حالی بود که خصم سیّاس و مدبّر او می‌کوشید تا مردم بلادی را که می‌گرفت، از خود آزرده نکند. نامرادیهای ابواسحق رفته رفته از او مردی عیاش و باده‌خواری زیاده‌رو، و در عین حال بدخو و بدگمان ساخت. او به مردم شیراز بدگمان بود و از مسلح کردن آنان برای رویارویی با دشمن نیز بیم داشت. به نظر می‌رسد در اواخر روزگار او کمتر از آن راحت و رفاه و فراخی و آسانگذاری مردم در سالهای نخست فرمانروایی او خبری بود. او پادشاهی سخت تجمل‌دوست با داد و دهش‌های گزاف بود و مال فراوان صرف تجمل‌پرستی (گذشته از محاربات دراز و بیحاصل) کرد، تا آنجا که قصاید شاعران پر از وصف کاخ عظیم او شد. (کافی است مثلاً اشعار عبید را ورق بزنیم تا گوشه‌هایی را از شکوه و جلال آن ببینیم و هزینهٔ عظیم آن را حدس بزنیم.) و اما سپاهیانی که به بوی دهشهای او و نیز به طمع کسب غنایم جنگی به گرد او آمده بودند، به دنبال شکستهای وی هرچه بیشتر پراگنده شدند. این خوشباش آسانگیر و بی‌خیال با دشمنی رویاروی بود که دوست و دشمن به دقت، مدیریت و سختگیری در نظم سپاه و مهمتر از همه دلاوری وی معترف بودند. به هنگام حصر شیراز، آنگاه که سخت بیمار بود، به فرزندان فرمان داد: «اگر من بمیرم تابوت من پیش ببرید و چندان سعی نمایید که شهر مسخّر و مفتوح گردد.» (ستوده، پیشین ۹۳) اما آن دیگر، درست در همان حال، آنگاه که «در سر شراب داشت» و تام تام طبل لشکر مبارز را شنید، پرسید: «این مردک گرانجان ستیزه‌روی نرفته؟ هنوز اینجاست؟» در سال ۷۵۴ (لشکرکشی مبارز به شیراز) چند رویداد ناگوار برای او واقع شد، همچون مرگ وزیر وفادارش حاجی قوام و پیوستن قاضی عضد به اردوگاه دشمن، لیکن شاه شیخ خطیرترین بی‌تدبیری را از خود نشان داد و آخرین شاخ زیر پای را به دست خویش برید. توضیح این‌که گردانندگان واقعی و عملیِ شیراز در آن ایام (همچون برخی مناطق دیگر چون سبزوار، اصفهان، کرمان و غیره) کُلوها بودند. («کلو» در اصل معنی به رئیس هر صنف از کارگران و پیشه‌وران گفته می‌شد و هریک از ایشان محله‌ای یا گروهی از افراد را زیر فرمان داشت، چنان که نقش مهم و تاریخی کلوها را در مبارزات مردم در برابر ایلخانان و روی کار آوردن سربداران می‌شناسیم. نک. پطروشفسکی، نهضت سربداران ۷۱-۷۲.) ابواسحق دو تن از کلوهای متنفّذ و

باوجاهت شیراز را به نام سید حاجی ضرّاب و حاجی شمس‌الدین قاسم به صِرف سوءِ ظن کشت، و کلوی دیگر، ناصرالدین عمر، از مهلکه جست، و قضا را هم او بود که مبارز را از دسیسهٔ قتل وی آگاهاند و از مرگ رهانید، و دروازهٔ موردستان را که در ید او بود به روی سپاه مبارز گشود تا دولت شاه شیخ به سر آید. ابن‌بطوطه می‌گوید دوستان و نزدیکان او، به دلیل بی‌اعتمادی‌اش به شیرازیان، همگی اصفهانی بوده‌اند. این بدگمانی را تا بدانجا می‌داند که به کسی در شهر اجازهٔ حمل سلاح نداده بود، و این سیاح به چشم خود شاهد بوده که جاندارها مردی را که کمانی در دست داشته کشان کشان می‌برده‌اند. (سفرنامه ۲۵۵) باری ابواسحق گریخت تا مبارز بیاید و بساط حکومتی را به شیوه‌ای که شناختهٔ همگان است بر پا کند و خلق شیراز بشوند مصداق مَثَل معروف، و از ترس عقرب به مار غاشیه پناه ببرند. ابواسحق گریخت و در حوالی اصفهان به خانهٔ نظام‌الدین اصیل، شیخ و مقتدای مردم آنجا، پناه برد. مبارز که در آن هنگام به اتفاق پسرش شجاع دست به محاصرهٔ اصفهان زده بود شنید که ابواسحق در حوالی جرفاذقان (=گلپایگان) باز رایت جدال برافراخته؛ پس تسخیر شهر را به شاه سلطان (برادرزاده‌اش) واگذارد و به شیراز بازگشت. شاه سلطان ابواسحق را گرفت. به شیرازش بردند. مبارز در میدان شهر، پس از اخذ اعتراف از او بر قتل حاجی ضرّاب، از کسان او خواست تا کشنده را قصاص کنند، و در محلی به نام تخت قراجه او را گردن زدند. (مجمل فصیحی ۸۷ـ۸۸)

ابواسحق ویژگیهایی نیک و بد را به هم داشت. بدش را گفتیم، اما از ویژگیهای نیک: ابن‌بطوطه او را از بهترین شاهان می‌داند و به خوبرویی، خوش‌اندامی، دهش و خوشخویی می‌ستاید. (پیشین، همان‌جا) دیگران نیز او را به شاد و آسان‌گذرانی، زیبادوستی، طبع لطیف، اشتیاق به همنشینی با اهل دانش و هنر، به‌ویژه شعر، متّصف کرده‌اند. (دربارهٔ اخلاق و روحیات او بدان گونه که در منابع مختلف آمده، اشعار در باب او و غیره، نک. غنی، تاریخ عصر حافظ ۱۲۲ـ۱۴۵.)

او به انگیزهٔ جاهجویی و جمال و تجمّل‌پرستی، برای ساختن کاخی همچند ایوان مداین، چنان ریخت و پاشی از زر و سیم کرد که شرح جزئیات آن به راستی مایهٔ شگفتی است، همچون زنبیلهایی با پوشش حریر زربفت و کلنگهایی از سیم و... ابن‌بطوطه می‌گوید: من خود از فرماندار شهر شنیدم که قسمت اعظم درآمد شهر صرف مخارج این بنا می‌شد. (پیشین ۲۵۸) شگفتا که عبید، که گفتیم چه مایه شعر در وصف آن سروده، خود در زوال آن گفته است:

... کان بوستانسرای، که آیین رنگ و بوی / خلد برین ز رونق آن بوستان گرفت،
اکنون بدان رسید که بر جای عندلیب / زاغ سیه‌دل آمد و در او مکان گرفت
قصری که برد فرّخی از فرّ او همای / سگ بچّه کرد در وی و جغد آشیان گرفت

(کلیات ۹۸)

عجبا که او، به رغم توصیفات آنچنانیِ دیگرش از این قصر، در ادامه احتمال می‌دهد که «دود ناله‌ای» سبب این واژگونی شده باشد. به نظر می‌رسد حافظ در مجموعْ رضایتی نسبی از عصر ابواسحق، به‌ویژه از سالهای نخست آن، داشته است، و «خوش درخشیدن» شاید بیشتر به ایام اولیهٔ حکومت او و به فراخی و آزادی نسبی عصر او ناظر باشد، به‌ویژه در قیاس با اوضاع کذایی روزگار مبارز. شاید اگر ما هم به‌جای حافظ بودیم چنین قضاوتی دربارهٔ آن دوره می‌داشتیم. نیز باید توجه داشت که حافظ، مطابق مجموع اشعارِ یادکردی‌اش، پس از ابواسحق همواره احساسی نوستالژیک نسبت به عصر او داشته است، چنان که از غزلهای دریغ‌آمیز او، ماده‌تاریخ این پادشاه، و ذکر او از بزرگان آن روزگار به روشنی برمی‌آید، ضمن این‌که آن دست غزلهای وی که کمابیش معلوم است متعلق به عصر شاه شیخ‌اند (مثل: عشق‌بازی و جوانی و شراب لعل‌فام... غ ۳۰۳) از روحیهٔ شاد و خوشنود یا دست کم خرسند او و از این برهه حکایت دارد، به‌ویژه که شکوفایی قریحهٔ شاعری او نیز در همان عصر بوده است. به هر حال او یک دنیا حرف و حدیث غم غربت خود را نسبت به آن سالها در این بیت ماندگار جای داده، تا آنجا که بیت به مَثَلی زبانزد برای هرگونه یادکردی از شأن و شکوه و شادی و خوشیِ زودگذر بدل گردیده، چنان که «دولت مستعجل» را به یک اصطلاح ثابتِ زبانی برای این مفهوم بدل کرده است. (نشانه‌اش هم امثال و حکم ۲، ۷۶۱)

مطلبی که بد نیست در اینجا و به مناسبت موضوعْ بار دیگر بر آن تأکید کنیم این است که شعر، به‌ویژه غزل، از آنجا که معمولاً در پی نیک و بدِ آرمانی یا آرمانی کردن هر چیز نیک یا بد است، نمی‌تواند گویای واقعیات و حتی حقایق همه‌چیز، و حتی همهٔ چیزهایی که در ذهن و ضمیر شاعر نهفته است باشد، چنان که در این شعر و دیگر اشعار حافظ کمترین نشانهٔ منفی نسبت به ابواسحق و عصر او نمی‌یابیم. او حتی در قصیدهٔ «سپیده‌دم که صبا بوی لطف جان گیرد...» با وجود کنایاتی دربارهٔ شکستهای او کمترین اشاره‌ای به خطاها یا بی‌تدبیریهای او و دیگر موجبات این ناکامیهای دوست خود نکرده است. با این وصف آیا می‌توان نتیجه گرفت که فرزانهٔ فکوری چون او

چشمانش را بر برخی جهات و جوانب منفی شخص و عصر ابواسحق یکسره بسته است؟ بعید می‌نماید. البته او در قطعاتش، به دلیل خصایص و ظرفیتهای خاص این قالب، بعضاً پاره‌ای حقایق را در باب برخی امور و افراد، ولو به کنایه و اشارهٔ سربسته، بازگفته، هرچند باز دربارهٔ بواسحق هیچ چیزی را از این دست مطرح نکرده است. اما دیدیم عبید در شعر اخیرش اشاره کرد که شاید نفرین کسانی در پی او بوده است (حالا به هر دلیلی و مثلاً بیچارگانی که ولخرجیهای افسانه‌ای او را شاهد بوده‌اند، یا بازماندگان بیگناهانی که به فرمان او کشته شده‌اند) و این به هر حال انعکاس گوشه‌ای از نسبیّتها و واقعیات امور است، و البته شعر عبید قطعه است، اگرچه او نیز تا ابواسحق زنده یا بر اورنگ بود جز مدح و ثنا و حتی ستایش کاخ یاد شده چیزی نگفت. همچنین، و از نظرگاهی دیگر، ما ایرانیان به نظر می‌رسد گاهی بیش از اندازه خویگر به آنیم که همه‌چیز را از نگاه برترین شاعرانمان بنگریم. شاید هم به دلیل شعر و شاعردوستی دیرینه‌مان و این‌که آنان چشم و چراغ‌های فرهنگ و هنر مایند، این خصلت جای شگفتی هم نداشته باشد، لیکن بی‌گمان در این گونه عادت و تلقی، ممکن است قسمتی از حقایق و واقعیات یا همان نسبیتها نادیده انگاشته شود. در باب ابواسحق و مبارز نیز شاهد همین نوع تلقی و قضاوت هستیم: چون دوستدار حافظیم، دوست او را هم به طبع دوست داریم و همچون خود او مطلقاً می‌ستاییم، همچنان که مبغوض این‌دو یعنی مبارز را به «مبرز» می‌کشیم. اما «من لاف عقل می‌زنم، این کار کَی کنم؟» درست از همین روی بود که بر خود دیدم عیب و هنر ابواسحق را با هم بیاورم، چون این اوراق ـ بلاتشبیه ـ نام تحقیق بر خود دارد. (همچنان که دربارهٔ مبارز هم از این صراط خارج نشده و نخواهم شد. فرشته یا دیو از کسی ساختن، گرچه خود هنر است، همان به که ختم بر شاعران باشد.)

۸. محمدامین ریاحی بیت را متأثر از ظهیر فاریابی می‌داند:

کبک دری، که قهقههٔ شوق می‌زند　　　آسیب قهر پنجهٔ شاهینش از قفاست

(گلگشت ۲۰۳؛ در دیوان ظهیر «در قفاست» ۳۵)

هر آن کس که اندک آگاهی از شکل و شمایل و حالات و حرکات ابواسحق و مبارز داشته باشد، بی‌تردید ارزش هنر شاعر را در دو استعارهٔ کبک و شاهین درخواهد یافت، کبکی خوش‌خیال که با دهان پُر می‌خندد، و شاهینی تیزبین که چنگال به خون آخته است.

❊ ❊ ❊

در تحلیلی بر شعر «ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است...» (غ ۵۵) گفتم که غزلهای رثایی، جز آنِ حافظ توفیقی نداشته‌اند، و اکنون می‌گویم که در میان سوگواره‌های غزلیِ حافظ هم غزل حاضر بهترین است. بنابراین باید آن را عالی‌ترین سوگنامه در این قالب در تاریخ شعر پارسی خواند. بیشتر ابیات آن از آن شاهکارهای غزلی‌اند. سیّاله‌ای از صمیمیت در ابیات نخست موج می‌زند و نشان می‌دهد که خواجه این مهر و محبت بی‌غلّ و غش خود را نثار هیچ پادشاه دیگر، از جمله شاه شجاع، نکرد، چنان که چیزی چون مرثیه برای این مقتدرترین شاه عصر خویش نسرود و تنها به مادّه‌تاریخ برای او بسنده کرد. غزل، گذشته از استواری شگفت‌انگیز زبان، بس بی‌تکلّف هم هست، و اگر در غزل رثایی برای فرزندش گاهی گرایش به شکل می‌یابد (مثل: از آن زمان که ز چنگم برفت رود عزیز...) در اینجا هیچگاه از تعادل و توازن محتوی با شکل خارج نمی‌شود. ابیات نخست در توصیف عوالم درونی و خلوت خاص دو تن و محادثات سرشار از درک زبان یکدیگر است. اما در بیت ۵ در طلب دوست به محیط بیرون و به خرابات (با توجه به دو معنای متضاد عینی و انتزاعی آن) می‌رود، لیکن وقتی چشمش به خم خونین‌دل و سر در گِل می‌افتد و مواجه با آن سکوت سنگین و سترونِ حکمفرما بر همه‌چیز (به جای غلغل و غریو «نوشانوش») می‌شود پاسخ خود را می‌یابد: آری، آنچه نباید بشود شده است. همچنان سرگشته و پرسان از علل قضایا می‌شود، اما فاجعه بزرگتر از اندازه‌های خِرد انسانی است، و نگین خاندان اینجو فروافتاده است.

شعری است با دنیایی از حرف، درد و اندیشه. پاره‌ای از لطایف و ظرایف آن را در توضیح ابیات گفته‌ام، و زبانم از بازگویی بیش از این قاصر است.

۲۰۴

۱ دوش در حلقهٔ ما قصّهٔ گیسوی تو بود
تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود

۲ دل که از ناوک مژگان تو در خون می‌گشت
باز مشتاق کمانخانهٔ ابروی تو بود

۳ هم ـ عَفَا اللّٰه ـ صبا، کز تو پیامی می‌داد
ورنه، در کس نرسیدیم که از کوی تو بود

۴ عالَم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت
فتنه‌انگیز جهان غمزهٔ جادوی تو بود

۵ منِ سرگشته، هم از اهل سلامت بودم
دام راهم شکن طُرّهٔ هندوی تو بود

۶ بگشا بند قبا، تا بگشاید دل من
که گشادی که مرا بود، ز پهلوی تو بود

۷ به وفای تو، که بر تربت حافظ بگذر
کز جهان می‌شد و در آرزوی روی تو بود

۱. ناصر بخارایی:

در ازل قبلهٔ جانها خم ابروی تو بود   روی تو سوی دل و روی دلم سوی تو بود
(دیوان ۲۷۹)

(مضمون مقطع شعر او هم شبیه به مقطع حافظ است.)

دوش: ایهام تناسب میان شب پیش و شانه؛ تناسب سیاهی شب با مو؛ تناسب دوش، دل و مو به عنوان اجزای بدن؛ و تداعی‌کنندهٔ افتادن گیسو بر دوش

حلقه: ایهام تناسب با شکن گیسو، تناسب حلقه با سلسله از نظر افراد، و ایهام تضاد حلقهٔ گرد با سلسلهٔ دراز

قصّه: حکایت زلف، تناسب با سخن، تداعی طول قصه به درازی گیسو

تا دل شب: تناسب شب با گیسو، ایهام و استعارهٔ شب برای گیسو، با تداعی درازی آن

سلسله: زنجیر، و پیوستگی و درازی شب و گیسو و سخن

بدین سان یکایک واژه‌ها در رابطهٔ تناسب و ایهام و تداعی معانی با یکدیگرند.
۲. کمانخانه: (اضافهٔ مقلوب) = خانهٔ کمان؛ خانه: گذشته از معنای کماندان یا قربان (که اینجا مقصود نیست) به معنی قسمتهای منحنی کمان، مابین محل دست و سر کمان است. قسمت بالای آن را «خانهٔ بالا» و قسمت پایین آن را «خانهٔ شبین» می‌نامند. ناظم‌الاطباء. طایف؛ مهذّب‌الاسماء. قاب؛ فردوسی:

ازو شاه بستد، به زانو نشست　　　بمالید خانهٔ کمان را به دست

(دهخدا، ذیل «خانهٔ کمان»)

و نیز گوشهٔ کمان؛ ناظم‌الاطباء، معین. مِرْکَضَهٔ قوس، و آن دو خانه باشد. سِیَه (دهخدا، یادداشت مؤلف) (سِیَه: سرِ برگشتهٔ کمان، خم گوشهٔ کمان؛ عربی: سِیَةالقوس، جمع: سِیات؛ منتهی‌الارب؛ دهخدا، ذیل «کمان‌خانه») فَخر مدبّر: «اگر کمان را گوشه بگردد و یا خانه بایستد، آتش دادن و بازستدن بداند.» (آداب‌الحرب و الشجاعة ۲۴۵) سعدی:

من ازین هردو کمانخانهٔ ابروی تو چشم　　　برنگیرم، وگرم چشم بدوزند به تیر

(غ ۳۰۹)

حافظ می‌گوید: دل من با آن‌که تیر مژگان تو را خورده و در خون غوطه‌ور بود، باز دست‌بردار نبود و به دنبال تیر دیگری، این بار از ناحیهٔ ابروی تو، می‌گشت. به طور خلاصه: به دلیل گوارایی درد تو، دردی بر روی درد می‌طلبید.
۳. عَفَااَللّٰه: خدا ببخشاد، خدا درگذاراد؛ در بیان تحسین و تعجب (نک. ح ۱۴۲/۸.)
این نیز از رشته مضامینی است که بیانگر عدم امکان وصول و دسترسی به معشوق (حق)اند، و این‌که تنها می‌توان به پیامی از او از طریق میانجی و واسطه (اینجا صبا) خرسنده بود و بسنده کرد؛ همچون:

بسوخت حافظ و بویی به زلف یار نبرد　　　مگر دلالت این دولتش صبا بکند

۴. شور و شر: از ترکیبات معطوفِ دوارزشی است که بر روی هم تنها یک معنی دارند. (نک. «ننگ و نام» در: ح ۸/۳.) = غوغا، آشوب (به معنی مثبت) بنابراین نباید توجه خود را متمرکز بر «شرّ» و معنای منفی آن کرد. شور = غوغا، هنگامه، سر و صدای بسیار؛ فردوسی:

که نفرین برین تخت و این تاج باد　　　برین کشتن و شور و تاراج باد

(شاهنامه ۶، ۲۲۷)

شور کردن = قَلَق و اضطراب داشتن، دلهره داشتن، دلشوره نشان دادن؛ وقتی بهمنِ اسفندیار صخره‌ای را از بالای کوه به سوی رستم روانه می‌کند:

نجنبید رستم، نه بنهاد گور　　　زواره همی کرد زین‌گونه شور
(همان ۲۳۷)

غمزه: در مضامینی از این دست، اشاره‌ای است به نخستین نظر لطف و توجه خالق به مخلوق، که به خلق انسان منجر شد، همان آتشی که از تجلّی حق در جهان و مافیها افتاد. (۱۴۸/۱) این غمزه تعبیر دیگری است از «خَمی که ابروی» او به قصد انسان در «کمان» انداخت، و آغاز عشق و رابطهٔ دوسویهٔ میان حق و عبد است. به هر حال، این واقعهٔ عظیم را، که یک اصل و ایدهٔ ثابت در عرفان است، شاعران در شکلهای مختلف بیان داشته‌اند. (نیز نک. ح ۱۷/۱.)

۵. ناصر بخارایی، در همین معنی، ظاهراً با تغییر «سلامت» به «سعادت» و «دام راه» به «رهزن»:

پیش ازین راهبر اهل سعادت بودم　　　رهزنم صورت مُغنی و میِ رنگین شد
(دیوان ۲۵۷)

خود خواجه:

گوشه گیری و سلامت هوسم بود، ولی　　　شیوه‌ای می‌کند آن نرگس فتّان که مپرس

هم: در درجهٔ نخست قید تأکید است (چیزی مثل «خودِ» تأکیدی) اگرچه ارادهٔ معنای «نیز» هم ممکن است؛ نظامی:

از پی تست این همه امّید و بیم　　　هم تو ببخشای و ببخش، ای کریم
(مخزن ۱۱)

هندو: در اینجا، هم سیاهی (به اعتبار طرّه) اراده شده و هم طرّاری و مکاری منتسب به هندوان. (نک. ح ۳۹۴/۵.)

سلامت: همچون دیگر زیرمجموعه‌های زهد یا مستوری، چیز دلخواهی نیست، اما بسیار می‌افتد که عاشقان و عارفان، به دلایلی از جمله دشواریها و «شور و شرِ» عشق (چنان که در بیت قبل هم آمده) و غیره یاد از زمانی می‌کنند که بی‌خبر از عشق، سالم و سر براه به سر می‌برده و چون زاهدان به طاعات خویش دلخوش بوده‌اند. درست به دلیل همین تضاد میان سلامت و عشق است که این گونه مضامین اغلب حالت طنز به خود می‌گیرند. همچنین، گذشته از معنای یاد شده (که به وضعیت کنونی اهل عشق دلالت دارد) گاهی از «سلامت» به عنوان حالت انسان در آن زمان که هنوز تکه‌خاکی بیش نبود و هنوز پروردگارْ عشق را در خمیره‌اش ممزوج نکرده بود یاد می‌شود، که آن نیز به کنایت و طنز «سلامت» خوانده می‌شود. به سخن نجم رازی (که

احتمالاً خواجه از آن تأثیر پذیرفته است) بنگریم، از زبان انسانِ مبتلا به درد عشق: «... ما به مقام خاکی راضی بودیم و اول استغفار می‌خواستیم، گلیم‌گوشهٔ ادبارِ بُعد در دوش سلامت کشیده، و در کنج فراغتْ پای همّت در دامن تسلیم آورده [...] ما را به عنایتِ بی‌علّت از کنج ادبار خُمول [= گمنامی ـ م] بیرون آورد بی‌اختیار ما، و به کرامت تخمیر "بیدی" مخصوص گردانید و خلعت اضافت "مِن روحی" در سرِ وجود ما انداخت.» (مرصاد ۵۰) خواجه:

آسوده بر کنار چو پرگار می‌شدم　　دوران چو نقطه عاقبتم در میان گرفت

که در درون غزل به همان معنای مبتلا شدن به عشق و ترک آسودگی و فراغت پیش از آن است.

۶. بند قبا گشودن: چیزی است که عاشقانْ بسیار از معشوق می‌خواهند، خواه برای نشستن و درنگ آوردن، و خواه بوس و کنار؛ مولانا، قضا را همراه با «گشاد»:

ای بنده قمر پیشت، جان بسته کمر پیشت
از بهر گشادِ ما، در بند قبایی تو
(کلیات ۵، ۳۸)

عماد فقیه، دقیقاً با همین مضمون:

از قبا بگشای بندی تا مرا　　صد گره بگشاید از پهلوی تو
(دیوان ۲۴۶)

بیتی از حافظ (مطابق قزوینی؛ خانلری: بند برقع بگشا): بگشا بند قبا، ای مهِ خورشیدکلاه... (۳۴۰/۶)

گشاد: برابر پارسی برای دو اصطلاح تصوف: فتوح (= آمدن احوال و واردات دلخواه به قلب) و بسط (= گشایش دل، در برابر «قبض») خیز تا از در میخانه گشادی طلبیم... (۳۶۱/۱)

ز پهلویِ: = از قِبَلِ، از جانبِ؛ این نگارنده، از آنجا که بارها شاهد اشتباه ادب‌پژوهان در معنای این کاربردِ اصطلاحی بود، در مقاله‌ای معنای درست آن را با استناد به شواهد ذکر کرد. (نک. «خورَد گاو نادان ز پهلوی خویش»، بخارا، ش ۶۸ و ۶۹، آذر ـ اسفند ۱۳۸۷، ص ۴۸ـ۵۲.) لخت اول از بیت فردوسی: نباشی بس ایمن به بازوی خویش... (شاهنامه ۲، ۱۸۹) سعد وراوینی: «من این زیان از پهلوی زَروی کنم.» (مرزبان‌نامه ۱، ۲۴۷) گفتنی است شاعران در موارد بسیار آن را با ایهام به کناره‌های شکم به کار برده‌اند؛ سعدی:

بـــمرد از تـهیدستی آزادمـرد　　ز پهلوی مسکین شکم پر نکرد
(بوستان ۵۱)

ابن یمین:
مـــی‌خورم خـون جگـر از بـیدلی　　وین جگرخواری ز پهلوی شماست
(دیوان ۲۰۷)

واعظ قزوینی (اگرچه از سدهٔ ۱۲ است، ولی بیت او را از آن روی می‌آورم که «ز پهلوی» در آن بدون ایهام و کاملاً روشن است، مثل عبارت منقول از مرزبان‌نامه):
ز درویشانِ بی‌قدر است رفعت اهل دنیا را
ز پهلوی پری یـابد هـما اوج سـعادت را
(دیوان ۴۱۷)

۷. به: بای سوگند = تو را به وفای خودت (در عشق) سوگند مـی‌دهم کـه... ذکـر «وفا»ی معشوق و قسم دادن او به آن ظاهراً از باب ترغیب و تحریض است.
تو: (مورد اول) = خودت، ضمیر شخصی به جای مشترک؛ در متون فراوان آمده است، به‌ویژه در سده‌های نخست ادب دری؛ فردوسی:
چرا نزد باب تو خواهشگـران　　نینگیزی از هر سُوِی مـهتران؟
(شاهنامهٔ مسکو ۵، ۶۶)

مکن نام من زشت و جان تو خوار　　که جز بـد نـیاید ازیـن کـارزار
(شاهنامهٔ خالقی ۵، ۴۰۹)

فخرالدین اسعد گرگانی:
شب تاریک بر مـن روز گـردان　　کـنار تـو مـرا جـان‌بوز گـردان
(ویس و رامین، طبع محجوب ۱۶۷)

(«تو» در سه بیت اخیر یعنی «خودت».)
در مورد دیگر ضمایر فاعلی نیز چنین است؛ خاقانی «مرا» (= خودم را):
ترا در دوستی رایی نـمی‌بینم، نـمی‌بینم
مرا اندر دلت جایی نمی‌بینم، نـمی‌بینم
(دیوان ۶۴۶)

شاه نعمت‌الله «ما ز ما» (خودمان از خودمان):
غرق آبیم، آب را جوییم ما　　آب روی ما ز ما جوییم ما

❊ ❊ ❊

غزلی است کاملاً یکدست و دارای وحدت، که بیشترین نقش را در این خصیصه ردیف آن دارد، که با فعل «بود» به آن وحدت زمانی می‌دهد، و با «تو» همه چیز را حول محور معشوق و خطاب به وی متمرکز می‌کند. قصه، حکایت شوق حلقهٔ عشاق، از جمله شاعر، که درد معشوق را به جان می‌خرد و فزونی هم می‌طلبد. بازگشتی هم می‌کند به ایامی که هنوز عشق و محبت دوسویه پدید نیامده و جهان جز جسمی سرد، تیره و تهی بیش نبود، که پیداست این از مضامین عشق عارفانه است. نشانهٔ دیگرِ عارفانگی، بیت ۳ است، مشعر بر این‌که مطلقاً هیچ کس راهی به بارگاه خاص او ندارد، و سرانجام آرزوی لقایی که به گور برده شده، که همین نیز مؤید مفاد بیت ۳ است.

۲۰۵

۱ دوش مـی‌آمد و رخسـاره بـرافـروخته بـود
تــا کــجا بــاز دل غـمزده‌ای سـوخته بـود

۲ رسـم عـاشق‌کشی و شـیوهٔ شـهرآشـوبی
جــامه‌ای بـود کـه بـر قـامت او دوخـته بـود

۳ جـان عشـاقْ سپند رخ خـود مـی‌دانست
واتش چــهره بـه ایـن کـار بـرافـروخته بـود

۴ کـفر زلفش رهِ دیـن مـی‌زد و آن سـنگین‌دل
در رهش مشــعله از چــهره بـرافـروخته بـود

۵ گرچه می‌گفت کـه: زارت بکشم، مـی‌دیدم
کــه نــهانش نـظری بـا مـنِ دلسـوخته بـود

۶ دل بسی خون به هم آورد، ولی دیده بریخت
الـّـله الـّـله، کـه تـلف کـرد و کـه انـدوخته بود

۷ یار مفروش بـه دنـیا، کـه بسـی سـود نکـرد
آن‌کــه یــوسُف بـه زرِ نـاسَره بـفروخته بـود

۸ گفت و خوش گفت: برو خرقه بسوزان، حافظ
یـا رب، ایـن قـلب‌شناسی ز کـه آمـوخته بـود؟

۱. ناصر بخارایی:
می‌گذشت و ز حیا چهره برافروخته بود   ای بسا خانه که از آتش او سوخته بود
(دیوان ۲۷۹)

رخساره برافروختن معشوق در شعر عرفانی از نشانه‌های قهر انگاشته مـی‌شود، که از صفات جلال است. دو بیت بعدی هم گویای چنین چیزی است.

بیت تا حدودی حالت وقوعی دارد.

۲. یکی از نکات شکلی بیت، تکرار دلپذیر واج «ش» در لخت اول است. در لخت دوم از نظر معنایی، قید «تنها» یا «فقط» مقدّر است: تنها بر قامت او.

۳. سعدی:

به خدا که پرده از روی چو آتشت برافکن
که بـه اتـفاق بـینی دل عـالَمی سـپندت
(غ ۳۴)

خود خواجه:

بازار شوق گرم شد، آن شمع قد کجاست تا جان خود بر آتش رویش کـنم سـپند؟

۴. خود او:

شب تیره چون سر آرم ره پیچ پیچ زلفش؟
مگر آن که عکس رویش به رهم چراغ دارد

کفر زلف ـ ایمان روی: واژهٔ «کفر» در ادب عرفانی، مفهومِ اصطلاحیِ خاصی یافته کـه بـه آن خـواهـیم پـرداخت. نـخست گـفتنی است کـه از دیـرباز «روی»، «رخ» و همانندهای آن را به دلیل روشـنی، مـنبع امـید و آرامش، و «زلف» و مشـابهات آن را به سبب تیرگی، مایهٔ ترس و اضطراب انگاشته‌اند. در لخت دوم از بیت فـرّخی ایـن ترس بیان می‌شود («لب» در اینجا مثل «روی» امیدبخش است):

از لب تو مر مرا هزار امـید است وز سـر زلفت مـرا هـزار زَلیـفَن
(دیوان ۲۶۹)

(زلیفن = تهدّد [= تهدید و ترس] لغت فرس) امیرحسن دهلوی:

از سِرّ روی و موی تو امروز، روزگار تـفسیر کـرد آیت امّـید و بـیم را
(دیوان ۳)

بر پایهٔ همین پیشینه، با رشد شعر عرفانی، «روی» و نظایر آن به نماد وحدت، ایمان و نور، و «زلف» و جز آن به نماد کثرت، کفر و ظلمت بدل گردید، چنان که این مضمون با بسامد بالا در شعر عارفانه به کار رفته است.

«زلف: کنایت است از کفر و حجاب و اِشکال و شُبهت و هر چـیزی کـه مـرد را محجوب کند به نسبت حال او [...] روی و رخ: عبارت است از کشف ایمان و یقین و عرفان و حقیقت و عیان و هر چیزی که درو فتح و فتوح بـاشد.» (یـحیی بـاخرزی، فصوص‌الآداب ۲۴۶)

و اما «کفر» در شعر عرفانی به طور معمولْ معنای متعارف خـود را نـدارد، مگـر احیاناً در جایی به معنی الحاد و بی‌اعتقادی در برابر باورمندی و اعتقاد یا ایمان قلبی به کار رفته باشد. این هم که گفته شد از باب رعایت احتیاط است، وگرنه شعر عرفانی چیزی است ذاتاً متفاوت با آن تقسیم‌بندی معمول میان کفر یا شرک در برابر ایمان یا

اسلام، که پیشتر مثلاً در قصاید در مدح محمود از بابت فتح بلاد کفر و ترویج ایمان (به زعم گویندگان) آمده است. باری، در عرصهٔ عرفان و شعر عرفانی، «کفر» مدلولی کاملاً متفاوت با معنای منفی اولیه یافته، و به طور کلّی چیزی است از مقولهٔ حالت استتار (در برابر تجلّی) یا کثرت (در مقابل وحدت) که عارف گاه و بیگاه در آن قرار می‌گیرد، و «ایمان» برعکس، آنگاه است که روح حقیقت و وحدت به روشنی تمام بر او منکشف می‌شود. باخرزی آن را چنین بیان می‌دارد: «در اشعار، مراد ازین لفظ "کفر" دینی که ضدّ اسلام است نیست، و در اصل لغت عربْ پوشیدن را "کفر" گویند به فتح‌الکاف، و این سه حرف ک ف ر دلالت بر ستر می‌کند به هر صیغه که می‌گردد، مثل کافر و کفّارت و مکفِّر و کُفّار و کَفور و مکفور. و این لفظ کفر در مقام مدح و ذم آید.» (همان ۲۵۲) (این نگارنده نظیر این معانی دووجهی را در مورد نمادهایی چون زنّار، جرس، بتکده، بتخانه، بت یا صنم، ترسا و غیره نیز صادق می‌داند.) حسن دهلوی (که تعلق خاطری قوی به تصوف و عرفان دارد) زلف را از باب وسوسه‌ای که در عالم و آدم می‌آفریند، به دیو یا اهریمن مانند می‌کند (که حافظ چنین چیزی ندارد):

زلف تو «لا حول» چه گویم چو دیو　　　وسوسه‌ای در همه عالم نهاد

(دیوان ۱۵۶)

همان طور که کثرت به عنوان عاملی منفی می‌تواند به ضدّ خود یعنی وحدت بدل شود، وسوسه نیز دو سو دارد: یکی انحراف و تباهی (در معنای معمول) و دیگر تعالیِ ناشی از عشق و اخلاص؛ هم او:

تو گیسو فشاندی، ندانم که کشت　　　پری یا خود آسیب اهریمنم؟

(همان ۲۳۴)

نیز با «کفر زلف» و «اسلامِ (=ایمانِ) روی»:

خلقی ز زلف کافرت ار راه گم کنند　　　ما پاک‌مذهبیم و مسلمانِ روی تو

(همان ۳۲۱)

عطار پیش از او کفر را به جهت همان وسوسهٔ زلف یار به «گندم» و ایمان را به دلیل بی‌خلل بودن به «بهشت» مانند کرده است:

روی ماهت چون بهشتی دیگر است　　　لیک زلف تو درخت گندم است

(نک. دیوان ۱۰۰ غ ۷۶.)

همچنین در تصوف از نوعی کفر به نام «کفر محمود» سخن می‌رود در برابر «کفر مذموم» که بیدینی و حتی دین تعبّدی و تقلیدی است. تهانوی در تعریف «کفر»

می‌گوید: ایمان حقیقی و به قول بعضی، محو کردن کثرت در وحدت است، و به قول بعضی دیگر فنای بنده است. (کشاف اصطلاحات الفنون، ذیل «کفر») عزیز نسفی: کفر مذموم آن است که به واسطهٔ آن پوشش خدای را نمی‌بینند و نمی‌دانند، و این کفر مبتدیان است. کفر محمود آنکه به واسطهٔ آن پوشش غیر خدای نمی‌بینند و نمی‌دانند، و این کفر منتهیان است. (الانسان‌الکامل ۴۴ـ۴۵) باخرزی: «بقای صفات ذمیمه را در بنده تا توجه او به غیر با دیدن حق در دارَین، یا فاعل افعالْ غیر حق را دیدن، یا یکدیگر را به ربوبیت قبول کردن و طاعت داشتن، این جمله کفر و شرک مذموم است. و اما کفر محمود آن است که دارین و منزلین را بر دل خود پوشانی و کافرِ طاغوت نفْس خود شوی تا او مستور فنای صفات خود و استعداد ذاتی خود گردد و هستی او هیچ نماند. آنگه سرّ هویتِ الله پدید آید و حقیقت ایمان عیان گردد [...] یا خودْ کفر مذموم آن است که حقایق دین پوشیده ماند و بنده به اَعمال وجهی و طاعات رسمی و عبادات تقلیدی قانع آید. و کفر محمود و حقیقی آن است که ظواهرْ باطن گردد و باطن در باطن ظاهر شود.» (پیشین ۲۵۲) کفرِ مورد بحث می‌تواند از این مقوله نیز باشد.

برتلس بررسی تطبیقیِ دقیقی دربارهٔ «زلف» و «رخ» به عنوان دو اصطلاح بنیادین تصوف، بر اساس واژه‌نامه‌ها و شروح مصطلحات صوفیه به عمل آورده و اشتراکات و افتراقات آنها را نشان داده است. مثلاً در سه مأخذ او آمده: الف. زلف: غیبت هویت، که کس را بدان راه نیست؛ رخ: تجلیات محض؛ ب. زلف: عوالم معدومات؛ رخ: عوالم موجودات؛ ج. زلف: صفات جلالی و تجلیات جمالی، که موجب استتار وحدتِ جمال مطلق می‌شود؛ رخ: مظهر حسن ذاتی و تجلیات جمالی. برتلس نتیجه می‌گیرد که: رخسار در هرسه مأخذ مطابق است با حقیقت مطلق و روح فناناپذیر. اما زلفْ اختلاط پدیده‌های خیالی و غیرحقیقی است. لاهیجی در شرح گلشن راز می‌گوید: زلف تجلی جلالی است که از راه آن، احدیت مطلق تنزل می‌کند و بدین سان تصوّر گوناگونیِ جهان مادّیِ غیرحقیقی گِرداگِرد ما به وجود می‌آید. درازی زلفْ اشاره به بی‌نهایت بودن اَشکال تجلی هستی و فراوانی اندیشه‌ها (تعیّنات) است. همچنان که زلفْ پردهٔ روی محبوب است حقیقت یگانه را می‌پوشاند. (برای اطلاع از کلّ بحث، نک. تصوّف و ادبیات تصوف ۱۵۱ـ۱۵۴.)

کفر به مفهوم پیشگفته، ایمان عاشقانه و فارغ از تمامی قیود و علایق، و مرحله‌ای ناگزیر در راه وصول به وحدت و حقیقت است. شیخ سمعان (صنعان) به هنگام

عاشق شدن بر دختر ترسا، وقتی یکی از مریدانش به او می‌گوید:... باز ایـمان آور و مؤمن بباش:

گفت: جز کفر از منِ حیران مخواه　　　هرک کافر شد، از او ایمان مـخواه
(منطق‌الطیر ۷۳)

مولانا هم در حق شمس، که همواره او را نفَس رحمان و سـایهٔ حـق مـی‌خوانـد، می‌گوید:

تا دست و پا نهاد دو زلف تـو کـفر را　　　هـردم بـمیرد ایـمان در پـای کـافری
(کلیات ۶، ۲۲۶)

و اما در عالم شعر عرفانی، این سنایی بود که این مفهوم از کفر و ایمان را بارها بیان کرد و رواج داد:

نور رخ خوب تو، رونق مؤمن فزود　　　کفر سر زلف تو، گردن کافر شکست
(دیوان ۸۱۴)

تـوحید مـن آن زلفِ بشـولیدهٔ او بـود　　　ایمان من آن رویِ چو خورشید جهان بود
رویی کـه رقـم بـود بَـرو دولت اسـلام　　　زلفی که درو مرتدی و کـفر نشـان بـود
(همان ۸۶۹)

به چهره اصل ایمانی، به زلفین مـایهٔ کـفری
ز جور هردو آفتگر، شبت خوش باد، من رفتم
(همان ۹۲۵)

در این باره می‌پرسد:

در میان اهل دین و اهل کفر این شور چیست
گر مسلّم بر دو رخ هم کفر و هم ایمان تراست؟
(۸۱۲)

اما گاهی این رابطه معکوس می‌شود: رخ یار به دونـان (= کـافران) روی خـوش نشان می‌دهد، و زلف او به عکس، دم از ایمان و الوهیت می‌زند:

گاهی رخ تو سجده برد مشتی دون را　　　گه باز کند زلف تو دعوی خـدایـی
(۱۰۲۰)

چرا چنین است؟ پاسخ این است: هیچ چـیز مـعشوق بـیرون از وحـدت ذات او نیست، و او فعّال مایشاء است. این انسانهایند که امور و اشیا را در هیأت تعیّن و تضاد می‌نگرند.

خاقانی (مقلّد سنایی در تصوّف و شعر عارفانه) درست با همین فکر (و ظاهراً با توجه به همین بیت سنایی یا نظایر آن) از صلح میان کفر و ایمان در سایهٔ یار سخن می‌گوید:

کفر و ایمان را به هم صلح است، خیز از زلف و رخ
فتنه‌ای ساز و میان کفر و ایمان درفکن
(دیوان ۶۴۵)

شیرین مغربی:

گه از روی تو مجموعم، گه از زلفت پریشانم
کزین در ظلمت کفرم، وزان در نور ایمانم
(دیوان ۲۵۱)

در باب «زلف» باید به این نیز توجه داشت که در مواردی مظهر تجلّی جلالی معشوق یعنی حق نیز هست (چنان که برتلس هم اشاره داشت) یعنی آن قهر و اقتداری که فوق همهٔ طرق و مذاهب قرار دارد و هرچه تضاد و تعیّن را از میان می‌برد تا جز نور رخسار او هیچ چیز بر جای نماند. از همین روی است که شاعران بارها گفته‌اند: وقتی تو زلف می‌افشانی یا وقتی زلف تو در میان است، کفر و ایمان یا ترسایی و اسلام در میان نمی‌ماند، یا به تعبیر دیگر آنان: در دین (به معنی معروف) خلل می‌افتد؛ بنگریم، از مولانا:

چو او رخسار بنماید، نماند کفر و تاریکی
چو جعد خویش بنماید، نه دین ماند نه ترسایی
(کلیات ۵، ۲۲۹)

زلف کفر و روی ایمان را چرا درساختی؟
زانک قصد مؤمن و ترسا و کافر داشتی
(۶، ۱۰۹)

یعنی می‌خواستی تفاوتها و تضادهای صوری میان ادیان و آیینها را از میان برداری. عراقی همین معنی را با «خلل در دین» بازمی‌گوید:

ای از کمال روی تو نقصان گرفته کفر — وز کافری زلف تو در دین خلل شده
(کلیات ۲۶۸)

مشعله: اسم مکان = جای شعله؛ الف: مشعله و مشعل = قندیل بزرگ و مشبّک و پایه‌دار که شبها در جلوِ پادشاهان و امیران یا عروسان می‌کشیدند. ب. قندیل؛ ج. آلتی

مرکّب از دسته‌ای چوبین یا فلزی که بر رأس آن موادّ قابل اشتعال گذارند و روشن کنند. (معین) دو معنی نخست برای این مورد مناسبتر است.

سرانجام، رهزنی کردن و چراغ برافروختن، یادآور بیت مَثَل شدهٔ سنایی است: چو دزدی با چراغ آید، گزیده‌تر برد کالا.

۵. شاید مراد شاعرْ شطحیهٔ اِماته ـ احیا باشد، یعنی کشتنی که در حقیقت زنده کردن است.

۶. به هم: قزوینی: به کف؛ خانلری قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) را ترجیح داده. در نقدهای این ضبط، بیشتر از ضبط قزوینی جانبداری شده، به دلیل تناسب «کف» با «دیده».

۷. وَ شَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَراهِمَ مَعدودةٍ و کانوا فیه مِنَ ٱلزّاهدینَ (یوسف ۲۰) (او را به بهایی ناچیز، درهمی چند، بفروختند و به او رغبتی نداشتند، و در برخی ترجمه‌ها: در باب او از قناعت‌کنندگان بودند.) سعدی، در یک قصیده:

دوست به دنیا و آخرت نتوان داد — صحبت یوسف به از دراهم معدود

وفای یار به دنیا و دین مده، سعدی — دریغ باشد یوسف به هرچه بفروشی

(غ ۵۸۵)

امیرحسن:

ای خواجه، به قلبی چند، آن دُر که خریدستی

در چشم زلیخا دار، آن روز که بفروشی

(دیوان ۳۹۶)

خود حافظ، دربارهٔ قناعت:

که هرکه کنج قناعت به گنج دنیا داد — فروخت یوسف مصری به کمترین ثمنی

۸. خرقه سوختن: چندین بار در حافظ آمده، به قصد نفی و طعن صوفی و تصوف. گاهی هم مراد او از آن، طرد رسوم ظاهر و گرایش به اصل عرفان است:

در خرقه چو آتش زدی، ای عارف سالک

جهدی کن و سرحلقهٔ رندان جهان باش

سوزاندن خرقه، تا آنجا که این نگارنده اطلاع دارد، به هیچ روی جنبهٔ آیینی نداشته، زیرا صوفیه برای خرقه ارزشی بیش از آن قایل بوده‌اند که آن را بسوزانند. (اگرچه حکم قطعی کردن در این باره با توجه به این همه فرقه‌های مختلف صوفیه و در این همه بلاد و با رسوم و آیینهای گوناگون به دور از احتیاط است.) علی‌محمد

سجّادی هم معتقد است که سوزاندن خرقه از رسوم تصوف نیست، و اقوال کسانی چون روانشاد محمدامین ریاحی را، که آن را رسمی از تصوف دانسته‌اند، نقد کرده است. (نک. جامهٔ زهد ۲۷۴ ـ ۲۷۸.) باید توجه داشت که سوختن یا «تحریق» خرقه با «تخریق» یا «تمزیق» خرقه (هردو به معنی پاره کردن) تفاوت دارد، چنان که گاهی در مجالس سماع و در غلباتِ شوق، گریبان خرقه را می‌دریده‌اند، و یا گاهی خرقهٔ تبرک را پاره پاره می‌کرده‌اند تا هر پاره را به یکی از اهل سلوک اهدا کنند، اما سوزاندن را معمولاً خوش نمی‌داشته و آن را اهانت به تقدس خرقه می‌دانسته‌اند. حتی باخرزی در خصوص دریدن خرقه به هنگام وجد، بر خود می‌داند که توضیح دهد که این کار نه به قصد دریدن، بلکه از فرط شوق و بی‌خویشی است: «همچو آن مرد صاحب‌نفْس که از غلبهٔ غضب گریبان کسی را بگیرد و گریبان در کشاکش قهر بدرد و پاره شود، اگرچه او را غرضْ پاره کردن جامهٔ آن کس نیست [...] اثری است از آثار وجد» و بلافاصله در باب شأن خرقه و ضرورت تکریم آن می‌افزاید: «پس خرقهٔ صادق پاکی که به اثر ربّانی متأثّر شده باشد حق آن است که نفْس خود را فدای آن خرقه کنی و از اکرام و اعزاز بر فرق سرش جای دهی.» (فصوص‌الآداب ۲۱۸) در همین کتاب، دربارهٔ احکام تمزیق خرقه مطالبی مفصّل آمده است. (۲۱۸ـ۲۲۱) البته حافظ در مورد خرقه گاهی از افعالی چون انداختن، چاک زدن و غیره سود می‌جوید که به معنای دور انداختن و پاره کردن به قصد از بین بردن است، و نه چیزی دیگر، که پیداست اینها هم مثل موارد متعدّدِ سوزاندن آن در شعر او، و جملگی بیانگر مخالفت او با صوفی یا صاحب خرقه است.

و اما شاعران متصوّف و عارف نیز گهگاه از سوزاندن خرقه سخن گفته‌اند، لیکن مقصود ایشان با مراد حافظ متفاوت است. به برخی نمونه‌ها بنگریم؛ سنایی:

ای دلِ خرقه‌سوزِ مخرقه‌ساز   بیش ازین گِرد کوی آز متاز

(دیوان ۲۹۹)

ظاهراً به دل خود می‌گوید: تو با سوزاندن خرقه‌ات دعوی نفی رسوم ظاهر و فرارفتن از صورت تصوف می‌کنی، اما در حقیقت مخرقه (فریب و نیرنگ) پیشه کرده‌ای. عطار، دربارهٔ پیر باصفای خود:

پیر ما بار دگر روی به خمّار نهاد   خط به دین برزد و سر بر خطِ کفّار نهاد
خرقه آتش زد و در حلقهٔ دین از سرِ جمع   خرقهٔ سوخته در حلقهٔ زنّار نهاد

(دیوان ۱۷۹)

که پیداست خرقه سوختن به معنای مجازی آن، یعنی طرد ظواهر تصوّف و روی

آوردن به اصل و حقیقت عشق و اخلاص، است؛ نیز به همین معنی:

بار دگـر پـیر مـا، رخت بـه خـمّار بـرد　　　خرقه بر آتش بسوخت، دست به زنّار برد

(همان ۱۹۶)

مولانا نیز از خرقه‌سوزی به همین وجه بهره می‌گیرد:

درسـوختم ایـن دلق را، ردّ و قـبول خـلق را

گو سرد شو این بوالعلا، گو خشم گیر آن بوالحسن

(کلیات ۴، ۱۰۴)

در بیت زیر، فاعل خرقه سوختن «جگر عشاق» است، که خود گویای همان معنی است:

هـمه عـقلها خـرقه‌دوزند، لیکـن　　　جگرهای عشّاق شـد خـرقه‌سوزان

(۴، ۲۸۱)

عراقی نیز:

عشق گوید مرا کـه: ای طـالب　　　چاک زن طیلسان و خرقه بسوز

(کلیات ۲۱۴)

می‌بینیم که اولاً گوینده نه انسان بلکه عشق است. ثانیاً طیلسان نشانهٔ توانگری و جـایگاه دنـیوی است و خـرقه عـلامت تـصوّف، و ایـن هـردو در بـرابـر عشـق، ترک‌کردنی‌اند. این با آن بیزاری که حافظ و دیگر شاعران غیرصوفی از خرقه چونان نمادی از صوفیگری نشان می‌دهند متفاوت است.

از مجموع اقوال و اشعار دربارهٔ سوزاندن خرقه برمی‌آید که در این مورد باید میان موافقان و مخالفان تصوّف، و حتی میان شاعران عارف و عـرفانگرا تـفاوت گـذارد. عارفانی از آن دست که یاد کردیم هرگاه از خرقه سوختن سخن بگویند مرادشان نـه معنای حقیقی لفظ یا بیزاری نشان دادن از آن، بلکه عروج به مقامی برتر و وصول به جوهر و حقیقت عرفانْ فارغ از کسوت و صورت ظاهر است، لیکن عـرفانگرایـانی چون حافظ، اگرچه گاهی ممکن است همین معنی را اراده کنند (مثل: در خرقه چـو آتش زدی، ای عارف سالک...) اما در مواردی هم مرادشان طرد و نفی کلّ تصوّف، یا گاهی نیز جدا کردن نوع فاسد و ریایی آن از نوع صالح و حقیقی است (مثل:... ای بسا خرقه که شایستهٔ آتش باشد، که نشان می‌دهد نوع خوب خرقه نیز ممکن است.)

در بیت متن، معشوق زیرک حافظ، خرقهٔ او را تقلبی و لذا سوختنی و نابود کردنی می‌داند؛ شاعر هم با صائب خواندن نظر او و با ایهام «قلب» اظهار شگفتی می‌کند که:

او از کجا به این شناخت درست دربارهٔ قلب ناراست و ناخالص من و خرقهٔ دروغینم دست یافته است؟ که طنز و طعنی است بر ارباب خرقه. البته در باب سوزاندن خرقه، این معنی نیز ممکن است لحاظ شود که آتش، مطابق فقه اسلامی، یکی از مـطهِّرات برای زدودن نجاسات است.

۲۰۶

۱ یک دو جـامم دی سـحرگه اتّـفاق افـتاده بـود
وز لب سـاقی شـرابـم در مَـذاق افـتاده بـود

۲ از سـرِ مسـتی، دگـر بـا شـاهد عـهد شباب
رُجـعتی مـی‌خواسـتم، لیکـن طـلاق افـتاده بـود

۳ در مَـقامات طـریقت، هـرکجا کـردیم سیر
عـافیت را بـا نـظربازی فِـراق افـتاده بـود

۴ سـاقیا جـام دَمـادَم ده، کـه در سَـیر طـریق
هـرکه عـاشق‌وش نـیامد، در نِـفاق افـتاده بـود

۵ نقش می‌بستم که گیرم گوشه‌ای زان چشم مست
طـاقت صبر از خـم ابـروش طـاق افـتاده بـود

۶ ای مُـعبِّر، مـژده‌ای فـرما، کـه دوشـم آفـتاب
در شکـرخـواب صَـبوحی، هـم‌وُثاق افـتاده بـود

۷ حافظ، آن ساعت که این نظم پریشان می‌نوشت
طـایر فکـرش بـه دام اشـتیاق افـتاده بـود

۸ گـر نکـردی نـصرت دیـنْ شـاه یـحیی از کـرم
کـار مُـلک و دیـن ز نـظم و اتّسـاق افـتاده بـود

۱. مراد شاعر، واقعه‌ای است که ظاهراً در خواب سبک سحرگاهی دیـده و آن را بازگو می‌کند، یعنی شیرینیی که از لب ساقی به کام شاعر افتاده. شاید این ساقی همان شاهد موصوف در بیت بعد باشد. نیز احتمال می‌دهم واژهٔ «اتفاق» چون معادلی برای «واقعه» به معنی مصطلح عرفانی آمده باشد، یعنی آنچه در حالتی چون خواب یا رؤیا بـه عـارف دست مـی‌دهد. (نک. ح ۲۴۷/۹.) ایـن‌که گـفتم «در خـواب» مستنبط از «شکرخواب صبوحی» (ب ۶) است.

۲. شاهد عهد شباب: نک. ح ۱۶۵/۲.

رُجعت ـ طلاق: هردو در این آیه: فَإنْ طَلَّقَها فَلاتَحِلُّ لَهُ مِنْ بعدُ حتىٰ تَنْكِحَ زَوجاً غَيرَهُ فَإنْ طَلَّقَها فَلا جُناحَ عَلَيهِما اَنْ يَتَراجَعا... الآية (بقرة ۲۳۰) (آنگاه اگر زن را [بـار

سوم] طلاق داد، دیگر بر او حلال نیست تا آن‌که به مردی دیگر شوهر کند؛ سپس اگر او را طلاق داد، بر آنان گناهی نیست که به یکدیگر بازگردند...) رُجعة و رَجعة: (اسم) =بازگشت مرد به زن بعد از طلاق (لسان‌العرب) ابن‌منظور از دو وجه مذکور، فتح را افصح می‌خواند، آنگاه رِجعة را نیز آورده ولی باز فتح را فصیحتر دانسته. دهخدا هم در ذیل «رجعت» قول اخیر را بازگفته، اما معین فقط به فتح ضبط کرده است.

می‌گوید: مستی باعث شده بود تا وهم برم دارد که می‌توانم بار دیگر با معشوق زیباروی ایام جوانی‌ام درآمیزم، اما نه روزگار جوانی تکرارشدنی بود و نه بازگشت آن شاهد امکان‌پذیر. تناسبهای شعری بر گِرد مصطلحات رایج در مزاوجت یعنی شاهد (=گواه) عهد (= پیمان) رجعت و طلاق می‌گردد.

۳. نظربازی از آن روی که مقدّمهٔ ابتلا به عشق است، همچون خود عشق، با عافیت و سلامت سازگار نیست؛ سعدی، احتمالاً با تأثّر حافظ از آن:

عافیت می‌بایدت، چشم از نکورویان بدوز

عشق می‌ورزی، بساط نیکنامی درنورد

(غ ۱۶۲)

به نظر می‌رسد مراد حافظ از «مقامات طریقت» نه معنای دقیق و اصطلاحی مقامات بلکه چیزی چون امور و عوالم سلوک باشد، زیرا نظربازی از مقولهٔ احوال است، ضمن این‌که نظربازی اساساً پدیداری شاعرانه و از مقولهٔ متذوّقات است و نخست در اشعار ظهور یافته و پس آنگاه داخل در قاموس طریقت یا تصوف شده است. (دربارهٔ خود نظربازی، نک. ح ۳۱/۹.)

۴. دمادم: ایهام: الف. پیاپی، پشت سر هم؛ ب. لبریز، لبالب، سرشار؛ فردوسی:

نه از لشکر ما کسی کم شده‌ست　　　نه این کشور از خون دمادم شده‌ست

(شاهنامه ۴، ۲۷۰)

۵. نقش بستن: تصوّر کردن، تخیّل کردن؛ برهان، آنندراج. قصد کردن، عزم کردن، اندیشه کردن (دهخدا، یادداشت مؤلف؛ تنها شاهد برای مدخل فرعیِ مذکور همین بیت خواجه است.) این نگارنده، اگرچه هریک از دو مقولهٔ معناییِ مذکور را مناسب و قابل اراده در این بیت می‌داند، لیکن از آنجا که شاهدی جز این ذکر نشده، با کسب اجازه از روح بلند علّامهٔ عزیزوجود، می‌پرسد: آیا نقش بستن ممکن است به معنایی همچون نقشه کشیدن به مفهوم مجازیِ مصطلح امروز به کار رفته باشد؟ تصور می‌کند اگر این حدس درست باشد معنایی مناسب و در عین حال باب امروز خواهد

بود، به‌ویژه که «نقش» و «نقشه» هردو از مادّه‌ای واحدند؛ اما در صورت عدم صحت، معنای نخستین یعنی تصوّر کردن را (که ظاهراً شاهدی برایش ذکر نشده) برای بیت مناسبتر می‌داند، چون به نظر می‌رسد با «صورت بستن» به همین معنی، که حافظ خود به کار برده (نک. ح ۹۳/۹) از یک مقوله باشد (با توجه به شباهت یا دست‌کم قرابت معنای «صورت» با «نقش»). امیدوار است صاحبنظرانِ مربوط او را از رأی خود بی‌نصیب نگذارند. همچنین حافظ «نقش بستن» را در این بیت به معنایی چون تصور کردن، گمان بردن یا داشتن و نظایر اینها آورده، که ظاهراً با بیت متن از یک مقوله است:

به چشم کرده‌ام ابروی ماه‌سیمایی   خیال سبزخطی نقش بسته‌ام جایی

(نیز نک. ح ۴۸۲/۱.)

گوشه: دارای ایهام به گوشهٔ ابرو، که بارها در اشعار، از جمله آنِ حافظ، به کار رفته است؛ حسن دهلوی، در بیتی نزدیک به سخن خواجه:

چشم مستش، که دلی گوشه‌نشین دارم ازو

خوش کمانیست که پیوسته کمین دارم ازو

(دیوان ۳۲۲)

سلمان نیز:

امشب چه فتنه بود که انگیخت چشم او   کآهل صلاح و گوشه‌نشینان شدند مست؟

(دیوان ۷۴)

(نیز نک. ح ۲۷/۶.)

طاق: ایهامی به طاق ابرو دارد، آن هم به دو معنی: یکی سقف و دیگر تک (مقابل جفت).

می‌گوید: تصور می‌کردم که می‌توانم (یا: نقشه می‌کشیدم که چگونه) خود را از بلای چشم او دور بدارم، امّا بی‌صبرتر و بی‌قرارتر از آن بودم که در این کار توفیق یابم؛ به قول سعدی:

گوشه گرفتم ز خلق و فایده‌ای نیست   گوشهٔ چشمت بلای گوشه‌نشین است

(غ ۸۶)

۶. معبِّر: اسم فاعل از مصدر مزید «تعبیر» = تعبیرکنندهٔ خواب یا واقعه (به معنای مصطلح در تصوّف) خوابگزار، واقعه‌پرداز؛ مولانا:

واقعه‌ای بدیده‌ام، لایق لطف و آفرین

خیز، معبّرالزمان، صورت خواب من ببین

(کلیات ۴، ۱۳۰)

اوحدی، واقعه‌پرداز:

دوش اوحدی از واقعه ما را خبری داد هم شکر، که یک واقعه‌پرداز بدیدیم

(دیوان ۳۰۴)

مژده فرمودن: فعل «فرمودن» ظاهراً در موضع احترام آمده، به جای مژده دادن، اگرچه «فرمودن» در معنی احترام قاعدتاً باید جایگزین فعل همسنخ آن یعنی «گفتن» شود، در حالی که مژده گفتن به جای دادن کمتر استعمال دارد (اگرچه دهخدا\مدخلی به صورت «مژده‌فرما» و «مژده‌فرمای» دارد، ولی شاهدی برای هیچ‌یک نیاورده است.)

آفتاب: استعاره از معشوق نورانی و تابان؛ ظاهراً مراد همان شاهد پیشگفته است.

شکرخواب: خواب نوشین و گوارا؛ مثل سایر ترکیباتِ ساخته شده با «شکر» است، همچون شکرخنده، شکرریزی (= سخن شیرین گفتن) شکرزخمه (صفت تیر) و غیره. شکرخواب: شادخواب است، که خواب خوش باشد، و خواب سحر را نیز گفته‌اند. (برهان) خواب سبک (نفیسی) که معنای درستی است. به هر حال خوابی است که اغلب در اوج خستگی روی می‌دهد و معمولاً از نظر زمانی کوتاه است. شکرخواب صبوحی را می‌توان اضافهٔ نشوئی گرفت به دلیل نشأت این خواب از بادهٔ صبحگاهی.

هم‌وُثاق: وُثاق: کلمه ظاهراً از زبان ترکی گرفته شده است، و همان وُتاق و اوتاق و اوطاق و اطاق است، که اصلاً به معنی خیمه بوده، و سپس بر مجموع چند خیمهٔ پهلوی هم، و اقامتگاه گروهی سپاهی هم اطلاق شده است. (رجوع شود به ذیل دُزی بر قوامیس عرب [مراد تکملة‌المعاجم‌العربیة است ـ م] در لفظ «وثق و وطق». مجتبی مینوی، کلیله ۳۱۶ ح، در مورد عبارت متن: «به من چنان رسانیدند که شگال آن گوشت سوی وثاق خویش برد.») «و وثاق با آنچه دود و گَرد بر گِرد او بود [...] به دشمن سپرد.» (نفثة‌المصدور ۵۲؛ نیز نک. توضیحات مصحح، استاد امیرحسن یزدگردی، همان ۵۷۱ ـ ۵۷۲ ح، که، گذشته از نقل توضیح مذکور از استاد مینوی، به چند منبع مختلف نیز ارجاع کرده‌اند.) حسن انوری، در ضمن توضیحاتی، واژه‌های ترکیِ «وُشاق» و «اوشاق» (= غلام سرایی) را هم برگرفته از آن می‌داند و اصطلاحاتی دیوانی

چون غلامان وثاقی، سروثاق و غیره را نیز ذکر و توضیح کرده است. (نک. اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۱۴.) خود ترکیب هم‌وثاق (= هم‌اتاق، هم‌غرفه) نیز در متون آمده است؛ اوحدی:

هـر دم از نـاگـوار نـاجنسیش هـمنشینی و هم‌وثاقی نـیست
(دیوان ۳۴۰)

۷. نظم پریشان: ترکیبی پارادوکسی است.

۸. بیت مدحیِ کم‌مایه‌ای است، و به گمانم درخور صلات شاه یحیی به خـواجـه است، بل زیاده!

و اما نیساری آن را اضافه بر متن دانسته است. (دفتر دگرسانیها ۱، ۷۲۰) بعید می‌دانم بتوان آن را اضافه خواند. (نک. سخن پایانی.)

* * *

هومن، دستغیب و چند تن دیگر، غزل را جزءِ اشـعار دورهٔ آخـر زنـدگی حـافظ (دورهٔ پس از شاه شجاع تا هنگام وفات خواجه) طبقه‌بندی کرده‌اند و آن را متعلق به زمان کوتاه حکومت یحیی بر شیراز از سوی امیرتیمور دانسته‌اند. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۷۷۶_۷۷۷.) عبارت خود او «شاهد عهد شباب» هم احتمالاً دلالت بر ایام پیری وی دارد.

بیان پیوستگی ابیات برای این نگارنده کاری دشوار است. محور شـعر واقـعه‌ای سحرگاهی است که به شاعر دست داده یا باری خود چنین می‌گوید.

ترتیب ابیات پس از چهار بیت نخست در طبع خانلری و قزوینی با هم تـفاوت دارد، بدین‌سان که اولاً دو بیت ۵ و ۶ (به ترتیب «نقش می‌بستم...» و «ای معبّر...») در قزوینی پس و پیش است؛ ثانیاً بیت مدحیِ آخر در قزوینی ماقبل آخر واقـع شـده و آخرین بیت «حافظ آن ساعت...» است. بنابراین، مطابق خانلری، بیت مدحی پس از تخلص آمده و همچون زائده‌ای بر پیکرهٔ شعر جلوه می‌کند. البته این تفاوت در مورد آنچه دشواری درک پیوسته از شعر برای خودم خواندم تأثیری ندارد و مشکل من در ابیات پیش از اینهاست، یعنی در ابیاتی که ترتیبی یکسان در هردو چاپ دارد.

شاعر نخست از حال یا خیال خوش خویش حرف می‌زند، اگرچه با «یک دو جام» که شاید این تصور را پیش می‌آورد که باده، اگر نگوییم اندک بوده، بـاری زیـاد هـم نبوده، اما بلافاصله با ذکر «مستی» ما را از این اشتباه بـیرون مـی‌آورد. آرزوی شـاعرْ

بازیابی محبوب ایام جوانی، و شاید هم خودِ جوانیِ از کف رفته، است، اما به صراحت می‌گوید آن شاهد زمان جوانی برای او همچون زوجهٔ مطلّقه بوده و او در سعی خود برای وصال مجدّد ناکام مانده، و این خود مبنای مشکل ماست، ضمن این‌که این بیت به گونه‌ای است که مسألهٔ سه‌طلاقه را تداعی می‌کند، که می‌دانیم چه وضعیتی است و راه‌حلّ آن چیست. سخن در این است که وقتی جدایی تا بدین حد جدی بوده و این همه روزگار بر آن گذشته، شاعر چگونه می‌تواند مطابق فحوای ابیات بعْد خود را عاشق صادق، عافیت‌گریز و بی‌قرار بخواند؟ آیا بیتِ مشعر بر طلاق دادن شاهد صرفاً جنبهٔ مضمون‌سازی داشته و چیزی جدّی نبوده است؟ ابیات بعد به نظرم مشکلی ندارند و بر محور عشق، شیفتگی، ضدّیت با سلامت و عافیت‌طلبی و بی‌قراری، دارای وحدت و اتّساق‌اند. اما آیا وقتی در اواخر شعر از معبّر می‌خواهد تا این موضوع را که خورشید (ظ.یار) با او همخانه بوده است برایش تفسیر کند، این نشانهٔ آن نیست که خود او در تفسیر احوال و واقعاتش فرومانده است؟ و بالاخره این‌که شعر خود را «نظم پریشان» می‌خواند، آیا باز تنها به فرمایش مضمون است؟ من این را قدری بعید می‌دانم، امّا آیا شقّ دیگر لاجرم این نیست که خود شاعر هم، به دلیل همان فروماندگی در شناخت واقع حال خویش، از تضاد و مغایرت میان احوال اخیر و آن جدایی پیشگفته آگاه بوده و «نظم پریشان» بیانی از حقیقت احوال اوست؟ به هرحال، چنان‌که اشاره کردم، موضوع برای من حل شده و یکسویه نیست.

و اما دربارهٔ بیت مدحی و این‌که جناب نیساری آن را مازاد بر متن انگاشته‌اند، می‌توان پرسید: وقتی این همه نسخهٔ خطی و چاپی این بیت را دارند چگونه می‌توان از اضافی بودن آن سخن گفت؟ (البته ایشان در مورد سایر ابیات مدحی هم حکمی مشابه فرموده‌اند.) به راستی از کجا معلوم که به عکس، قافیهٔ «ز اتّساق» را قبل از بقیهٔ قوافی به قصد مدح تمهید نکرده باشد؟ ضمناً بعید نیست «نظم پریشان» و «اتساق» امور ملک و دین به عمد و با توجه به رابطهٔ میان این‌دو آمده باشد، که این هم یعنی بیت دارای پیوند با شعر، ولو در حدّاقل، است، پس نمی‌توان آن را زاید دانست.

۲۰۷

۱ گوهر مخزن اسرار، همان است که بود
حُقّهٔ مِهر بدان مُهر و نشان است که بود
۲ عاشقان، زُمرهٔ ارباب امانت باشند
لاجرم، چشم گهربار همان است که بود
۳ از صبا پرس که ما را همه شب تا دم صبح
بوی زلف تو همان مونس جان است که بود
۴ طالب لعل و گهر نیست، وگرنه خورشید
همچنان در عمل معدن و کان است که بود
۵ کشتهٔ غمزهٔ خود را به زیارت می‌آی
زان که بیچاره همان دل‌نگران است که بود
۶ رنگ خون دل ما را، که نهان می‌کردی
همچنان در لب لعل تو عِیان است که بود
۷ زلف هندوی تو گفتم که: دگر ره نزند
سالها رفت و بدان سیرت و سان است که بود
۸ حافظا، بازنما قصّهٔ خونابهٔ چشم
که درین چشمه همان آب روان است که بود

۱. سلمان:

همچنان مهر توام مونس جان است که بود
همچنان ذکر توام ورد زبان است که بود
(دیوان ۱۰۶)

غزل حافظ قرابتهایی با آن دارد. سلمان غزلی دیگر هم دارد که شعر حافظ، با وجود تفاوت در ردیف، حتی به آن نزدیکتر از غزل مذکور است:

داغ و درد تو مرا بر دل و جان است هنوز
مِهر رویت به همان مُهر و نشان است هنوز
(همان ۱۸۹)

که نمونه‌هایی از شباهتها نقل خواهد شد.

حُقّه: ظرفی غالباً خُرد و مدوّر با دری جدا که بر آن استوار کنند و بیشتر از چوب یا عاج، که در آن الماس و لعل و مروارید یا داروها و معاجین غالیه [=گرانبها ـ م] و یا عطرهای کمیاب نهند، جمع: حُقّ، حُقوق، حُقَق. مهذّب‌الاسماء. =دُرج، علبه، قوطی، قُطی، پیرایه‌دان، تأمور، تأمورة (دهخدا) «حقهٔ مهر» اضافهٔ تشبیهی است، و محبت چون حقه‌ای است که باید همواره سالم و بر جای خود باشد. البته سعدی «حُقهٔ راز» را بر روی هم به صورت استعاره‌ای برای دل آورده است:

مشکن دلم، که حقهٔ راز نهان تست ترسم که راز در کف نامحرم اوفتد

(غ ۱۵۸)

حقه وقتی برای مِهر یا راز و امثال اینها به کار می‌رود به دو اعتبار است: یکی ارزشمندی و نفاست آنچه درون حقه می‌گذاردند، و دیگر مخفی بودن محتوای آن، اما وقتی سخن از حقه‌بازی است فقط اعتبار اختفا و فریب مورد نظر است. (در مورد اخیر، نک. ح ۱۲۹/۱.) حافظ «دُرج محبت» را هم به معنای حقهٔ مِهر به کار برده، که محبت به دُرج مانند شده است:

خون شد دلم از حسرت آن لعل روان‌بخش ای درج محبت، به همان مُهر و نشان باش

نشان: معانی مختلف دارد: الف. امضا و توقیع، و «نشان کردن» فعل آن است: «قلم بر کاغذ [کذا ـ م] نهاد، قلم در مُلک کشید و تا نشان کرد علامت خیر کس ندید.» (نفثة‌المصدور ۸۳؛ برای اطلاع بیشتر، نک. توضیحات مصحح ۵۶۶.) ب. مُهر، نگین؛ ناظم‌الاطباء. مُهری که بر دُرج و کیسه یا نامه نهند؛ فردوسی:

کزین دُرج و این قفل و مهر و نشان ببینند بیداردل سرکشان

فرخی:

ما به شب خفته و هر شب همی آرند به ما

کیسه‌ها پردرم و بر سر هر کیسه نشان

(دهخدا، که بیت پیشگفته را از حافظ جزو شواهد آورده است.) ج. هرگونه علامت، اثر و نشانه که به صورت رمز و معمولاً پوشیده از اغیار بر چیزی گذارند و معمولاً فقط شخص نشان‌کننده آن را می‌شناسد و برای آن گذارده می‌شود که کسی دیگر از آن سوءِاستفاده نکند. اگرچه هر سه معنی را می‌توان مناسب این مورد دانست، اما به گمان من با توجه به شکل و وضع حقّه یا دُرج، بیشتر می‌توان از معنای «ب» و حتی بیش از آن، از معنای «ج» در اینجا سود جست. درست است که «مهر» و «نشان»

به‌یک معنی مترادف یکدیگرند (مُهر یا خاتم) اما با توجه به این‌که حافظ کمتر به استفاده از الفاظ کاملاً هم‌معنی تمایل دارد بهتر است «نشان» را به معنای سوم بگیریم که معنای رمز را میان طرفین عشق به نحوی بارزتر می‌رساند.

۲. زمرهٔ ارباب امانت: صورت ساده‌اش می‌شود: اهل امانت یا گروه امانتدار. واژهٔ «امانت» دارای تناسب معنایی با «گهر» است. احتمال دارد که ایهامی هم به بار امانت (از آن روی که اغلب تفسیر به عشق شده و در اینجا هم سخن از عاشقان است) داشته باشد، اگرچه از آن مطمئن نیستم. به هرحال، حفظ امانت عشق، با ظرافت به تداوم گریستن و گهرریزی چشم مرتبط شده، زیرا گریستن می‌تواند بدیلی برای سخن گفتن که افشا کنندهٔ راز درون است، باشد (اگرچه اشک هم در جای خود غمّاز و افشاگر خوانده می‌شود) اما به هر روی ممکن است گریستن خاموش و بدون کلام را در حکم امانتداری و رازداری دانسته باشد. می توان بیت را چنین نیز معنی کرد: گریستن در حضور کسانی که چون خود شخص عاشق‌اند مشکلی پدید نمی‌آورد چون آنان به دلیل امانتداری‌شان راز عاشق گریان را فاش نخواهند کرد و نسبت به گوهر اشکْ امین‌اند، اما به گمانم معنای نخست مرجّح باشد.

۳. دَم: ایهام (لحظه + دمیدن و وزیدن باد + نفَس) بوی: نیز ایهام (رایحه + بویه و آرزو) (نک. توضیح دربارهٔ ارتباط عناصری چون دم، نفَس، بو و باد در: ح ۸۷/۴.)

۴. عمل: ایهام: الف. کار، امر؛ ب. تأثیر یا فعل و انفعال، یعنی نقشی که تابش خورشید در تکوین احجار کریمه در دل سنگ و خاک دارد. (دربارهٔ این معنی، نک. ح ۱۳۷/۸.)

معدن: خواجه نصیر، در وجه تسمیهٔ آن: «معدن را از عدْن گرفته‌اند، و عدن قرارگاه باشد، و مرکز هر چیزی را از روی لغت معدن آن چیز گویند. و معهود است که هر جایگاه که جوهر در آنجا تولد کند آن را معدن آن جوهر گویند.» (تنسوخ‌نامه ۱۶)

به نظر می‌رسد مراد شاعر از «لعل و گهر» ارزشهای مهم بشری همچون علم و معرفت و فضیلت باشد. نجم رازی دربارهٔ علم و معرفت (صفت حق) سخنی دارد که بیت حافظ بدان مانده یا نزدیک است: «[...] علم و معرفت، که صفت حق است، همچنانک آفتاب بر کوه به صفت نورانیت فیضان می‌کند کوه موصوف به صفت نورانیّت می‌شود، اما به لعل و عقیق که در اندرون معدن است به فعل و تأثیرْ فیضان می‌کند، لعل و عقیق، موصوف نمی‌شود به صفت نورانیت آفتاب، ولیکن به اثر فعل آفتاب منفعل می‌گردد به صفت لعلی و عقیقی.» (مرصاد ۱۹۰)

پرویز اهور مراد از «لعل و گهر» را شعر شاعر می‌داند. («تصویری‌گاه مخدوش از حافظ» در نقد شرح هروی، آدینه، ش ۳۵، خرداد ۱۳۶۸، ص ۲۰.) باید پرسید: چگونه و با کدام قرینه می‌توان اینچنین با اطمینان آن را به شعر شاعر تعبیر کرد؟ سخن بر سر ضعف و قصور همّت آدمیان و فتور و افولی است که در اکتساب یا دقیقتر: اعزاز و ترویج ارزشها از جمله معرفت، فضیلت، هنر و... پدید آمده است. به نظر می‌رسد شاعر با ذکر این‌که خورشید کماکان در کار ساخت و پرداخت معادن است نمی‌خواهد نفس وجود این ارزشهای والا را انکار کند، بلکه بر آن است که آنها به هر حال موجودند، لیکن همچون متاع کاسد و چشم به راه خریدار.

۵. سلمان، در غزلی که مطلع آن نقل شد:

از سرِ کشتهٔ هجران خود آخر نفسی　　　مرو، ای دوست، که مسکین نگران است هنوز

۶. رابطهٔ لعل با خون (به دلیل سرخی و حالت سیّالیّت) در چند بیت خواجه هست. (نک. ح ۵۲/۱.)

۷. در مورد هندو و صفت راهزنی و طرّاری، نک. ح ۳۹۴/۵.

۸. سلمان، باز در غزل پیشگفته:

مرو، ای سرو، ز چشمم، که درین جوی مرا　　　آبی از دولت عشق تو روان است هنوز

۲۰۸

۱ به کوی میکده، یا رب، سحر چه مشغله بود
که جوش شاهد و ساقی و شمع و مشعله بود؟

۲ حدیث عشق، که از حرف و صوت مستغنیست
به نالهٔ دف و نی در خروش و وَلوَله بود

۳ مباحثی که در آن مجلس جنون می‌رفت
ورای مدرسه و قال و قیل مسئله بود

۴ دل از کرشمهٔ ساقی به شکر بود، ولی
ز نامساعدی بختش اندکی گِله بود

۵ قیاس کردم و آن چشم جادوانهٔ مست
هزار ساحرِ چون سامِریْش در گَله بود

۶ بگفتمش: به لبم بوسه‌ای حوالت کن
به خنده گفت: کی‌ات با من این معامله بود؟

۷ ز اخترم نظری سعد در ره است، که دوش
میان ماه و رخ یار من مقابله بود

۸ دهان یار، که درمان درد حافظ داشت
فغان که وقت مروّت چه تنگ‌حوصَله بود

۱. مشغله: مأخوذ از عربی است، ولی این نگارنده معنای زیرین (مستعمل در پارسی) را در فرهنگهای قدیم و جدید عرب نیافت. ابن‌درید آورده: المشغلة: الشئ یشغلک [=چیزی که شخص را مشغول دارد – م] (جمهرة) و به همین سان فرهنگهای جدید همچون اقرب‌الموارد و المنجد. اما معنای آن در پارسی: قال و قیل، داد و فریاد (معین) گفتگو، هنگامه، شور و غوغا، آشوب و بانگ فتنه، هیابانگ، هیاهو (دهخدا) بنا بر این، معنای مذکور از تصرفات پارسی‌زبانان است و این واژه هم از آنهایی است که تقریباً ماهیت پارسی یافته است. «عیدی سخت آرامیده و بی‌مشغله» (تاریخ بیهقی ۸۷۸) «چون لشکر اراقیت آن بدیدند و آن آشوب و مشغله شنیدند، عظیم بترسیدند.» اسکندرنامه، روایت فارسی کالیستنس دروغین ۳۹۶) «بوق و دهل و کوس فروکوفتند

و نعره برداشتند و آواز و مشغله از لشکر شاه برآمد.» (همان ۳۷۸) «بی‌هنران، هنرمند را نتوانند که بینند، همچنان‌که سگان بازاری، سگ صید را مشغله برآرند و پیش آمدن نیارند.» (گلستان ۱۷۸)

جوش: = فراوانی و به اصطلاح غلغلهٔ چیزی (نک. ح ۴۸۶/۶.)

مشعله: = قندیل (نک. ج ۲۰۵/۴.)

بیت از جنبهٔ بدیعی، مجموعه‌ای است از سجع متوازی (میکده ـ مشغله ـ مشعله) واج‌آرایی «ش» در لخت دوم و نیز تناسبهای معنایی.

۲. حرف و صوت: سنایی در «سیرالعباد»:

حرف و صوت از ولایت جهلند   هردو در صدر علم نااهلند
(مثنویها ۱۸۹)

هم او در «طریق‌التحقیق» دربارهٔ طالب راستین:

سخنش کامل و شگرف بود   بی‌میانجی صوت و حرف بود
(همان ۱۰۴)

مولانا:

حرف و صوت و گفت را برهم زنم   تا که بی این هرسه با تو دم زنم
(مثنوی ۱، ۱۰۶)

او می‌گوید: احوالپرسی و تفقّد یار بی‌گوش و دهان است:

گفتم: صلای ماجرا، ما را نمی‌پرسی چرا؟
گفتا که: پرسشهای ما، بیرون ز گوش است و دهن
(کلیات ۴،۹۷)

گفتنی است «صوت» در متنْ تنها موردی است که به معنی آوا آمده، و در دیگر موارد به معنی ترانه، نشید و سرود و نظایر اینهاست.

وَلوَله: «در وقت حمحمهٔ جیاد و قعقعهٔ سلاح و ولولهٔ اجناد...» (نفثةالمصدور ۴۰) استاد یزدگردی: ولولة = واویلاه گفتن، به آواز بگریستن؛ از مقدمةالادب، و در اینجا مراد بانگ و فریاد و شور و جوش و خروش است. (همان ۵۷۲)

۳. خود خواجه:

بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر   چه وقت مدرسه و بحث کشف کشاف است؟

مدرسه و درس و بحث و مسئله و دفتر و... جملگی از علوم رسمی یا صوری‌اند و در غزل پارسی به نظر طنز و نفی نگریسته شده‌اند، اما حال عاشقان شوریده و مست و مجنون ورای آن است.

۴. نامساعدی: صورت تقریباً پارسی شدهٔ «عدم مساعدت» و از اسامی مصدر است که با الحاق «ی» مصدری به صفت مشبّهه یا اسم فاعل و مفعول عربی که معنای صفتی دارد ساخته و جایگزین مصادر عربی می‌شود، مثل کریمی، لئیمی، بخیلی، ممسکی، کافری، مجبوری، به ترتیب به جای کرم، لئامت، بخل، امساک، کفر، جبر (یا اجبار). این خود روشی و کوششی است برای آن‌که به الفاظ تازی حتی‌المقدور صبغه و هویت پارسی داده شود. گفتنی است از میان شاعران، نظامی بیش از دیگران از این نوع اسم مصدر بهره گرفته. این در حالی است که حافظ گرایش چندانی به آن نشان نمی‌دهد و امثال «نامساعدی» و «غریبی» (۳ بار) در اشعار او اندک است.

کرشمهٔ ساقی به‌طبع دلنواز است، و شُکر از بابت نظارهٔ این حالت دلربا می‌گوید، امّا گله از بخت، ظاهراً از این روی است که شاعر امکان و اجازت چیزی بیش از تماشا نیافته و از بوس و کنار و وصال با ساقی نصیبی نبرده است. این آمیزهٔ دو امر متضاد شکر و گلایه یادآور این بیت اوست: زان یار دلنوازم، شکریست با شکایت... (۹۳/۱)

۵. و: معنای حاصل و نتیجهٔ فعل قبل از آن (قیاس کردن) را می‌دهد. (نک. ح ۱۹۹/۳).

۶. معامله: ایهام: الف. خرید و فروخت و داد و ستد (به قرینهٔ «حوالت» که آن هم از مصطلحات کسب و تجارت است.) ب. جریان، قضیه، امر

۷. نظر: اصطلاحی نجومی، که مرتبط با «مقابله» است. (نک. ح ۲۰۰/۱.)

ماه: از نظر نجومی «پذیرندهٔ سعادت و نحوست است، و به همه ستاره‌ها پیوندد و هیچ ستاره با وی نپیوندد.» (نوادرالتبادر ۶۰)

مقابله: (= تمام دشمنی Opposition انگلیسی، Oposition فرانسه) اصطلاح نجومی = قرار گرفتن زمین و خورشید و یک سیّاره که مسیر آن به دور خورشید و خارج مسیر کرهٔ زمین باشد در یک خط. (فرهنگ اصطلاحات علمی) در این موقع، اختلاف طول آسمانیِ آن سیاره با خورشید ۱۸۰ درجه است. «مقابلهٔ ماه، قرار گرفتن ماه است در محلی که فاصلهٔ آن با خورشید نیمی از فلک باشد.» مفاتیح‌العلوم خوارزمی ۱۳۴ (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی) به تعریفی ساده‌تر: وقتی خورشید و ماه و دیگر اختران در حالات و زوایا و سطوح مختلف نسبت به یکدیگر قرار گیرند چندین حالت مختلف می‌یابند: تثلیث، تربیع، تسدیس، مقابله، مجامعه یا اجتماع، مقارنه یا قِران (که حافظ این را نیز دارد، ۱۹۳/۸) مجاسده، شرف، هبوط، و وبال. مقابلهٔ خورشید و ماه (مورد نظر حافظ) را «امتلاء» یا «استقبال» می‌نامند. و اما، چنان‌که ذکر

شد، مقابله دلالت بر دشمنی دارد، ابوریحان: «و هرچ از مقابله نگرند میانشان دشمنایگی بود.» (التفهیم ۳۴۶) دُنیسری: «مقابله تمام دشمنی است، و آن چنان باشد که میان دو ستاره شش برج باشد، اعنی صد و هشتاد درجه.» (نوادرالتبادر ۶۴) (برای اطلاع بیشتر، نک. التفهیم ۳۴۵ـ۳۵۲، که توضیحاتی دقیق دارد.)

و اما جای شگفتی است که در منابع نجومْ اجماع در خصوص نحوست مقابله هست، حال آن‌که حافظ آن را حمل بر سعادت کرده؛ چرا؟ آیا او از این معنی خبری نداشته است؟ این نگارنده، با توجه به این‌که در آن روزگارانْ اطلاع از نجوم، دست‌کم در سطح عمومی، امری رایج بوده، چنین گمانی ندارد، اما دو حدس می‌زند: اول این‌که خواجه، با علم به معنای اصطلاح، خواسته ایهام با «مقابله» در تناسب با کلماتی چون اختر، نظر و سعد بسازد، چنان‌که پیش از او عطاملک جوینی هم دقیقاً چنین ایهامی با آن ساخته است: «بهرام اگر در مقابلهٔ تیر آن طایفه آید چون زُهره مشتری سلامت شود.» (جهانگشا۳،۱۱۶) دوم این‌که «نظر سعد» را از باب تهکّم و طنز گفته و در حقیقت یعنی این مقابله برای من (شاعر) حاصلی جز نحوست ندارد و چیزی عاید من نمی‌شود (یعنی این «سعد» هم چیزی است در ردیف «دولت» دور قمری.) من شق اخیر را ترجیح می‌دهم، هرچند این‌دو با یکدیگر مانعة‌الجمع هم نیستند.

۸. تنگ‌حوصله: = کم‌ظرفیّت، و نه به معنای مصطلح امروز (نیز نک. «حوصله» در: ح ۱۳۳/۶، و «کم‌حوصله» در: ح ۳۸۳/۳.)

قایل شدن حوصله (= چینه‌دان در مرغ) برای دهان را می‌توان استعاره نامید. «تنگ‌حوصله» هم خود ایهام به تنگی و کوچکی دهان یار دارد. مراد این‌که یار مروّتی ندارد و بوسه‌ای یا سخنی ارزانی من نمی‌کند.



سوابق میکده، میخانه و نظایر آن در حافظ نشان می‌دهد که او، گذشته از مواردی که آنها را به مفهوم مجرّد و ذهنیِ معمول در شعر عرفانی آورده، هرگونه مکان یا وضعیتی را که برای او دل‌انگیز و وجدآور است هم با این‌گونه نمادها بیان می‌کند، مثلاً، چنان که در جای خود گفته‌ام، گاهی در اشعار زمان غربتش از شیراز، میخانه یا میکده را برای آن آورده است. (نک. ح ۲۴۷/۱.) در شعر حاضر هم به گمانم حالتی عارفانه را که در یک محفل انس یا به گفتهٔ خودش «مجلس جنون» داشته است به مدد نماد «کوی میکده» بازمی‌گوید. همه‌چیز در آن حالْ حکایت از شادیهای روح و شور

و شوقی ناگفتنی دارد، و ضیافتی است از نور و گرمی و سرمستی. و اما پس از توصیف ماجرای احوال، از بیت ۴ («دل از کرشمهٔ...») به بعد، تمرکز بر یاری می‌کند که به نظر می‌رسد همان محبوب معهود او باشد، و نه صرفاً یک ساقی یا شاهد متعیّن. نظیر همان گفتگوهای شوخ و بذله‌آمیز با معشوق و پاسخ طنزآمیز و دست‌به‌سرکنندهٔ او در اینجا هم دیده می‌شود، و فی‌الجمله باز هم این دلدارْ قطره‌ای از زلال لبش به کام شاعر تشنه نمی‌ریزد؛ گلایهٔ شاعر از بخت نامساعد هم از این روی است. به هرحال، شاعر را اجازت چیزی بیش از نگریستن به شمایل خوب محبوب نیست. اگر این نگارنده در باب بیت ۷ احتمال داد «سعد» به معنای تهکّمی آن باشد، استنباطی بود از مجموع آنچه در چند بیت پایانی جریان دارد.

۲۰۹

۱ دیدم به خوابِ خوش که به دستم پیاله بود
تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود

۲ چل سال رنج و غصّه کشیدیم و عاقبت
تدبیر ما به دست شراب دوساله بود

۳ آن نافهٔ مراد، که می‌خواستم ز بخت
در چین زلف آن بت مُشکین‌کُلاله بود

۴ از دست برده بود خمار غمم سحر
دولت مساعد آمد و می در پیاله بود

۵ بر آستان میکده خون می‌خورم مدام
روزیّ ما ز خوان کرم این نَواله بود

۶ هرکو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید
در رهگذار باد، نگهبان لاله بود

۷ برطرْف گلشنم گذر افتاد وقت صبح
آن دم که کار مرغ چمن آه و ناله بود

۸ دیدیم شعر دلکش حافظ به مدح شاه
یک بیت از آن سفینه به از صد رساله بود

۹ آن شاه تندحمله که خورشید شیرگیر
پیشش به روز معرکه کمتر غَزاله بود

۱. حواله: (عربی: حوالة) هم‌مادّه با تحوّل، تحویل و غیره = خواستن از کسی پرداخت وجهی را که دَین شخص و بر عهدهٔ اوست. (لسان‌العرب) تمسک و برات و سفته؛ ناظم‌الاطباء. برات که به دائنان دهند، کفالت. منتهی‌الارب. ادای وام وامخواه از وامدار خویش خواستن به کتابت یا به قول (دهخدا، یادداشت مؤلف) = حوالت (۳۵/۴) «کار به دولت حواله بود» مثل این است که گفته شود: حواله به دولت و اقبال دادند تا حق مرا ادا کند، و به بیان دیگر: کار بر وفق مراد و بخت و اقبال یار من بود.

۲. خود خواجه:

مـی دوسـاله و مـحبوب چـارده‌ساله   همین بس است مرا صحبت صغیر و کبیر

۳. مشکین‌کُلاله: صفت مرکّب؛ کلاله یا گلاله = کاکل و طُرّه (نک. ح ۲۳۰/۲.)

«چین» دارای ایهام معهود به چین یا شکن یا حلقهٔ زلف و کشور چین است، بـه قرینهٔ نافه و مشک، که بهترین آن از چین و بلاد مجاور آن برمی‌خیزد. همچنین چین مظهر دوری مسافت و بیانگر دور و درازی آرزوهای عاشق است. تشبیه مراد شاعر به نافه هم از آن روی است که یار، سراپا خوشبو و عطرآگین است و هر چیز مربوط یا متعلق به او هم بوی خوش می‌گیرد، از جمله مراد و آرزوی عاشق. شاعر می‌گوید که او هیچ آرزویی جز یار و گیسوی او نداشته است. ضمناً «چین» و «بت» در ذهن به هم می‌پیوندند و «بت چـینی» تـداعـی مـی‌شود: بت چـینی عـدوی دیـن و دلهـاست... (۹/۲۴۰)

۴. م: شناسهٔ مفعولی (=مرا از دست...)

۵. مُدام: ایهام به شراب، به قرینهٔ «میکده» (نک. ح ۱۱/۲.)

نَواله: این نگارنده آن را در فرهنگهای قدیم و معتبر عرب که بـه آنـها دسـترسی داشت نیافت. در عربی: نَوال = نیکی و بزرگواری (لسان‌العرب) عطا (اقرب‌الموارد) آیا «نواله» مأخوذ از آن است؟ در معین و دهخدا/ملیت آن ذکر نشده، اما معین صورت کردی آن را با تلفظ nevalé به دست داده و آن را چنین مـعنی کـرده: لقـمهٔ خـوراکـی بـرای گذاشتن در دهان. این در حالی است که در دهخدا ارجاعاتی بـه بـرخـی فـرهنگهای عربی به چشم می‌خورد، و همین نشان می‌دهد که یا عربی است، و یا دست‌کم مأخوذ از آن: نَواله = لقمه؛ مـنتهی‌الارب. [در فـرهنگ مـذکور دیـده نشـد ـ م] زمـاورد [کـذا؛ بزماورد؟ ـ م]؛ مهذب‌الاسماء. [فرهنگ عربی ـ پارسی ـ م] زَلَّة؛ زمخشری [مقدّمة‌الادب، عربی ـ پارسی ـ م] بزماورد، میسر، تکّه، توشه (دهخدا، یادداشت مؤلف) «نـدیمان را بخواند امیر و شراب و مطربان خواست و این اعیان را به شراب بازگرفت و طبقهای نواله و سنبوسه روان شد.» تاریخ بیهقی ۲۸۲. ناصر خسرو:

از دست تو خـوش نـایدم نـواله   زیرا که نوالهٔت پراستخوان است

(دیوان ۱۹۱ ـ م] ایضاً دهخدا)

سنایی، به صورت جناس زاید میان نواله و نوال:

تشـــنگانیم، ژالهٔای بـــرسان   وز نـــوالت نـــوالهٔای بـــرسان

(مثنویها ۷۴)

هم او:

چه حکیمی بود که خوان بنهد　　　باغبان را نواله‌ای ندهد؟

(حدیقه ۲۹۰)

۶. نکاشت مهر: استعارهٔ کنایی؛ مهر و محبت به دانه مانند شده، ولی به جای مشبهٌ‌به، یکی از ملائمات آن (کاشتن) ذکر شده است. احتمالاً کاشتن مهر، ایهامی دارد به «مهر گیاه» =گیاهی که با هرکس که باشد محبوب‌القلوب گردد. (نک. ح ۳۵۹/۳.)

لاله: ایهام دارد به چراغ لاله، چراغی که هنوز نمونه‌هایی از آن در برخی عتیقه‌فروشی‌ها و منازل وجود دارد و کاسهٔ آن را از جنس بلور به شکل گل لاله می‌ساختند. لاله: مقابل لامپا، نوعی چراغ شمعدانی که کاسهٔ بلور دارد. مَثَل: لاله را شب روشن می‌کنند. (دهخدا؛ در مورد مثل مذکور، نک. امثال و حکم ۱۳۵۸،۳.)

و اما ایهام یاد شده ظاهراً پیشینه‌ای بس درازتر دارد، چنان که منوچهری می‌گوید:

لاله دل از فتیلهٔ عنبر کند همی　　　خیری رخ از صحیفهٔ عسجد کند همی

(دیوان ۱۱۵)

که ایهام از آن، با توجه به قایل شدن فتیله برای لاله، به خوبی برمی‌آید.

چراغ موصوف پیداست در مسیر باد خاموش می‌شود، و بیهودگی حفاظت از لاله به هنگام وزش باد با توجه به همین معنی است، وگرنه خود گل لاله معمولاً در باد خم به ابرو نمی‌آورد. در هر حال، بیتی است بس لطیف و دل‌انگیز، و ارزش هنری ایهام آن بسیار بالاست. تداعیهای موجود نیز همچون مهر با خورشید و نیز تناسب خورشید با آتش چراغ و تضادّ قدرت خورشید با ضعف چراغ، خوبی (نیکی + زیبایی) و غیره تقویت‌کنندهٔ بار تخیلیِ بیت است.

۷. م: اینجا هم، مطابق هنجار دستور قدیم، شناسهٔ مفعولی است (=مرا گذر افتاد) اگرچه پس از فکّ اضافه به شناسهٔ اضافی (=گذرم افتاد) بدل می‌شود.

۹. شیرگیر: شیر ایهام به برج اسد دارد. هنگامی که آفتاب در برج اسد است از آن جهت که خانهٔ آن را می‌گیرد می‌تواند شیرگیر خوانده شود. در نجوم می‌گویند خانهٔ آفتابْ برج اسد است. (نیز نک. ح ۳۹۱/۵.)

غزاله: آفتاب؛ السامی فی‌الاسامی ۴۴۱. «غزاله» مونث «غزال» به معنی آهو، غزالةالضُّحیٰ صفت آفتاب است و ابتدای روز و بامدادان. در شعر فارسی نیز غزاله و آهوی فلک و غزال آسمان، صفت خورشید است و مناسبت آن با خورشید آمده است؛ اثیر اخسیکتی:

در دشت پـلنگینه شب از نـور غـزاله هر جا که غزال است سراینده غزل شد

(دیوان ۱۱۷)

جمال‌الدین اصفهانی:

خرچنگ کجرو است، مه اندر کنار اوست خورشید ابخر است، غزاله شکار اوست

(دیوان ۳۵۷)

(مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی، با اندکی تغییر و اصلاح بیت اخیر؛ ضمناً ایشان بیت حاضر و نیز ۴۴۸/۶ را هم جزو شواهد ذکر کرده‌اند.)

***

غزل را از دورهٔ چهارم حیات حافظ (میانهٔ عصر شاه شجاع، درگیری شاعر با شاه و دلگـیری‌اش از وی، یـعنی از حـدود ۷۶۷ بـه بـعد) دانسـته‌انـد. (نک. دسـتغیب، حـافظ‌شناخت ۲، ۷۱۶ـ ۷۲۰.) این نگارنده چندان چیزی از غزل که بتواند قرینه‌ای بر این حکم یا حدس باشد استنباط نمی‌کند.

و اما در کل شعر به نظر می‌رسد دو سنخ از مضامین با یکـدیگر نـاسازگار بـاشد: شاعر ابتدا از بخت و اقبال نیک خویش در خواب سخن می‌گوید، این‌که به مراد دست یافته، و باده در پیاله‌اش هست. اما پس از آن مضمونی خلاف آن به میان مـی‌آید: بـر آستان میکده خون می‌خورم مدام... این تضاد از کجاست؟ و آیا راهی برای رفع آن و التیام دادن این‌دو وجود دارد یا نه؟ (پیداست اگر پاسخ منفی باشد عیبی بس بزرگ در شعر روی نموده، و آن هم عدم تمامیت شعر و گسستگی و نـاسازگاری در انـدیشهٔ اصلی است.) پاسخ این نگارنده این است: شعر با گزارشی از خواب دیدن شاعر آغاز می‌شود، اما به نظر می‌رسد تا پایان بیت ۴ این بیان خواب ادامه می‌یابد و همه‌چیز در عالم خواب می‌گذرد، زیرا در بیت ۴ به گونه‌ای سخن می‌گوید کـه گـویی در حـالت خمار به خواب رفته و یکچنین خواب خوشی دیده است. ضمناً مـمکن است ایـن ایراد مطرح شود که شاعر از «خواب خوش» حرف می‌زند در حالی که خواب خمار در عوالم اصحاب عادتْ خواب دلپذیری نیست. البته در مورد شعر نباید تا این حد مته به خشخاش گذاشت. وانگهی، شاعر صفت «خوش» را برای آنچه در عالم خواب دیده به کار برده، و نه چگونگیِ به خواب رفتن. در هر حال، گمان مـی‌کنم بـیت ۵ و خون خوردن و بی‌نصیبی شاعر چیزی است که او در جهان واقـع و پس از بـیداری احساس کرده است. تنها با این تأویل می‌توان مفرّی از تضادّ یاد شده یافت و بس. آیا شما راه دیگری سراغ دارید؟

۲۱۰

۱ آن یـار کـزو خـانهٔ مـا جـای پـری بـود
سـر تـا قـدمش چـون پـری از عـیب بـری بـود
۲ دل گفت: فروکَش کنم این شهر به بویش
بـیچاره نـدانست کـه یـارش سـفری بـود
۳ مـنظور خـردمند مـن، آن مـاه، کـه او را
بـا حسـن ادب، شـیوهٔ صـاحبنظری بـود
۴ از چـنگ مـنش اخـتر بـدمهر بـه‌در بـرد
آری، چکـنم؟ دولت دور قـمری بـود
۵ عذری بنه، ای دل، که تو درویشی و او را
در مـملکت حسـن، سـرِ تـاجوری بـود
۶ تـنها نـه ز راز دل مـا پـرده بـرافـتاد
تـا بـود فـلک، شـیوهٔ او پـرده‌دری بـود
۷ اوقاتِ خوش آن بود که با دوست به سر رفت
بـاقی هـمه بـی‌حاصلی و بـی‌خبری بـود
۸ خوش بود لب آب و گل و سبزه، ولیکن
افسـوس کـه آن گـنج روان رهگـذری بـود
۹ خود را بکشد بلبل ازین رشک که گـل را
بـا بـاد صـبا وقت سـحر جـلوه‌گـری بـود
۱۰ هر گنج سـعادت کـه خـدا داد بـه حـافظ
از یُـمن دعـای شب و درس سـحری بـود

۱. غزل به نظر این نگارنده در سوگ همسر شاعر و یکی از چند مرثیهٔ شاعر در این قالب است. (در مورد همسر حافظ، نک. معین، حافظ شیرین‌سخن ۱۳۸ـ۱۴۰.) گفتنی است که نظر پژوهندگان در این باره مختلف بوده؛ برخی شعر را در رثای فرزند شاعر و برخی دیگر در سوگ همسر او دانسته‌اند. (در باب مشروح دلایل ایـن بـنده، نک. سخن پایانی.)

جناسِ (یا به قولی سجع) گویا و در عین حال بی تکلف میان «پری» و «بری» دارای بیشترین تأثیر در لطف و رقّت بیت است.

۲. فروکش کردن: = رحل اقامت افگندن، بار فرود آوردن از مَرکب به قصد اقامت یا استراحت؛ فرهنگهای معین و دهخدا این مادّه را ظاهراً به تبع همین بیت حافظ ضبط کرده و جز آن هیچ شاهد دیگری برای آن به دست نداده‌اند. همچنین یک بار هم در حافظ به صورت فعل پیشونديِ «فروکشیدن» آمده:... ای ساربان، فروکش، کاین ره کران ندارد (۱۲۲/۴، نیز نک. ح همین بیت.) برای «فروکش کردن» در برهان فقط آمده: اقامت کردن و در جایی ماندن، و در حاشیه هم تنها همین بیت به شاهد آمده، بی این که مصحح فقید در این حاشیه یا در فرهنگ معین کمترین توضیحی دربارهٔ این واژه و چگونگی ساخت و حالت دستوری آن داده باشد، و به همین سان دهخدا و تمامی شروح حافظ. و اما به نظر این نگارنده «فروکش کردن» هم مثل «فروکشیدن» لامحاله باید دارای یک مفعول محذوف بوده باشد مثل «بار» یا «رحل» و یا خودِ مرکب، که در صورت اول می‌شود بار را از پشت مرکب فرود آوردن، و در صورت دوم می‌شود مرکب را فرونشاندن. من راه دیگری برای توجیه آن از نظر دستور زبان نمی‌یابم. همچنین در بیت به نظر می‌رسد که قاعدتاً باید حرف اضافه‌ای هم قبل از متمم «این شهر» وجود داشته باشد مثل «در» یا «به» که ظاهراً به ضرورت وزنی حذف شده است، و البته نظایر بی‌شمار دارد. اکنون شاهدی دیگر بر آن از عبید، که نشان می‌دهد او هم قبل از حافظ آن را دقیقاً به همان صورت به کار برده است:

دل طلب کردم ز زلفش، بانگ زد کای عبید، آنجا فروکش کرده‌ام
(کلیات ۸۷)

بوی: اینجا نیز، مثل بسیاری موارد دیگر، هم معنی رایحه دارد و هم بویه و آرزو.

بیتی است رقّت‌انگیز. شاعر می‌گوید: به امیدِ و در هوای یارِ از کف رفته همه‌جا جویان و بویان است. فرا یاد من می‌آورد بیت دل‌انگیز سعدی را که زمین شیراز را در جستجوی یار به مژگان می‌روبد:

به امید آن‌که جایی قدمی نهاده باشی همه خاکهای شیراز به دیدگان برُفتم
(غ ۳۶۹)

۳. منظور: = معشوق، یاری که عاشق فقط به او نظر دارد؛ سعدی:

هرکس به تعلّقی گرفتار صاحبنظران به عشق منظور
(غ ۳۰۳)

اوحدی:

دیگری گر برود از نظرم، باکی نیست تو، که معشوقی و محبوبی و منظور، مرو

(دیوان ۳۷۱)

خواجو:

زاهدان را چون ز منظوری نهانی چاره نیست

پس نشاید عیب کردن رند دُردآشام را

(دیوان ۱۷۷)

ماه: آیا حافظ با توجه به «خردمند» و «صاحبنظر» خواندن یار خویش ناظر به دلالت نجومیِ ماه نبوده است؟ دُنیسری دربارهٔ ماه: «دلیل کند بر [...] فقه و علم و دانش و تفکّر در چیزها.» (نوادرالتبادر ۶۰) این را با توجه به این می‌پرسم که «نظر» نیز (در «صاحبنظری») اصطلاحی نجومی است. (نک. ح ۲۰۰/۱.)

ظاهراً حافظ این «شمشاد خانه‌پرور» را، به خلاف رسم اغلب قدما، که زن را موجود بی‌خرد یا کم‌عقل می‌خواندند، به خردمندی ستوده است. نمونه‌ای از همان تلقیها: «مرد از آن سخن بخندید و گفت: زهی سخافت عقل زنان و قصور معرفت ایشان.» (مرزبان‌نامه ۱، ۲۹۱) قضا را مهمترین دلیل پژوهندگان عصر ما بر این‌که این شعر دربارهٔ فرزند حافظ است همین رسم مشهور و مطرّد قدماست که نه تنها چنین داوریی در حق نسوان داشتند بلکه غالباً حتی در فقدان و فوت زوجه هم در اثر خود یادی از او نمی‌کردند. اما آیا حضرات این حق را به حافظ نمی‌دهند که چنانچه همسرش از اهل فهم و فقه و فرزانگی بوده باشد وی را بستاید؟ و آیا این سخن او به نظرشان نمی‌تواند مشمول همسر شاعر باشد؟ شگفتا.

۴. خواجو، با احتمال تأثیرپذیری حافظ از او:

چرخ بدمهرش کنون از من به دستان درربود

گوییا در خواب می‌بینم که یاری داشتم

(دیوان ۷۲۱)

اختر بدمهر: با ایهام «مهر» به خورشید، ترکیبی شاعرانه و عاطفی است به جای «اختر بد» یا «کوکب نحس».

دولت: استعارهٔ تهکّمیه است به قصد طنز، و در حقیقت یعنی ادبار و فلاکت؛ امیرحسن دهلوی، به همین معنی:

گفتی که: کجا بودی؟ از دولت تو اینک
موقوف به بند غم، در کنج فراموشی
(دیوان ۳۹۶)

حافظ در این بیت هم «دولت» را به همین گونه آورده است:

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد
یعنی از وصل تواش نیست بجز باد به دست

دور قمری: = آخرالدّهر، دور آخر کواکب سبعه، دوره‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم. (مصفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «آخرالدهر») دور قمر یا قمری: گویند دور هر کوکبی هفت هزار سال است، هزار سال به خودی خود صاحب عمل است و شش هزار سال به مشارکت کوکب دیگر. ظهور آدم در اول دور قمری بوده است و ما در دور قمری به سر می‌بریم. و نیز دور قمر مدت بیست و هشت روز تقریبی در منطقةالبروج در بیست و هشت منزل است و دوازده دور آن یک سال قمری است و هریک از سیارات را مانند ماه دوری است. دور زحل سی سال و دور مشتری دوازده سال و مرّیخ دو سال و عطارد و خورشید هرکدام یک سال است. اما دور قمر یا قمری در شعر فارسی، همان هفت هزار سال دوران خلقت آدم و زندگی آدمی است، که چون دور آخر کواکب سیاره است آخرالزمان هم گفته‌اند. (همان، ذیل «دور قمر»؛ برای شواهد شعری، نک. ص ۲۹۳ـ۲۹۴.)

«دولت دور قمری» از نظر معنایی فرقی با «فتنه‌ها که دامن آخرزمان گرفت» (۸۷/۷) ندارد، و «فتنهٔ دور قمری» بارها در اشعار آمده، مثلاً خواجو:

تو اگر فتنهٔ دور قمری، نادر نیست — که به رخسار چو مه نادرهٔ آفاقی
(دیوان ۷۷۷)

در یک معنای دیگر، دولت دور قمر در حالت بدر، تنها یک شب است و پس از آن روی به کاهش تا حدّ هلال و آنگاه محاق می‌گذارد.

۵. عذر نهادن: را حافظ معمولاً به معنی معذور داشتن به کار می‌برد، ولی در اینجا احتمال می‌دهم به معنی لغوی یعنی عذر آوردن و دلیل آوردن باشد، یعنی به دل خود می‌گوید: عذری یا دلیلی بیاور، زیرا تو در برابر او چون فقیری در برابر سلطان هستی. فعل «نهادن» قابلیت رساندن این معنی را هم دارد.

سرِ: = قصدِ، آهنگِ، ارادهٔ

۷. سعدی شاید بیش از هر شاعری این مضمون را بازگفته است، مثلاً:

بی‌حاصل است یارا، بی‌دوست زندگانی
الّا دمی که یاری با همدمی برآرد
(غ ۶۴)

هر دم که در حضور عزیزی برآوری — دریاب، کز حیات جهان حاصل آن دم است
(غ ۷۶)

نیز به مجنون منسوب است:

ولا خیرَ فی الدنیا اِذا انتَ لم تَزُرْ — حَبیباً ولَم یَطْرَبْ الیکَ حَبیبُ
(دیوان مجنون لیلی 27)

باقی ـ حاصل: ایهامی است به اصطلاح دیوانی «حاصل و باقی» = حساب داشتن و بدهی؛ «مانک را حق بسیار است در خاندان ما، این حاصل گوسپندان بدو بخشیدم. عبدالغفار به دیوان استیفا رود و بگوید مستوفیان را تا خط بر حاصل و باقیِ او کشند.» (تاریخ بیهقی ۱۵۵) «مثال دهم تا حاصل و باقی وی پیدا آرند.» (همان ۴۶۴)

۸. گنج روان: مثل «سرو روان» دارای ایهامی در جزءِ دوم است: الف. گنج روان همان گنج قارون است که می‌گویند چون آبی روان در زمین فرورفته و خاکخورد شده است: گنج قارون که فرومی‌رود از قهر هنوز... (۵۰/۸) ب. به معنی ایهامی، استعاره است از موجودی عزیز و ارجمند که چون گنج است ولی نه چون گنج برجای و ثابت بلکه دارای حرکت (درست مثل «سرو روان» به معنای انسان) ج. با معنای ایهامیِ دیگر در «روان» (=روح و جان) یعنی کسی که چون گنجینه‌ای برای روح شاعر است؛ خاقانی:

صاحب دلق و عصا، چون عمر و چون کلیم
گنج روان زیر دلق، مار نهان در عصا
(دیوان ۳۶)

از زکات جرعهٔ دریاکشان — مفلسان گنج روان درخواستند
(همان ۴۷۳)

۹. رشک: اینجا دقیقاً به معنی غیرت است. بلبل همواره حس غیرت نسبت به گل دارد، مثلاً:

دیگر ز شاخ سرو سهی، بلبل صبور — گلبانگ زد که: چشم بد از روی گل به دور

بکشد بلبل: قزوینی و سایه: بکش، ای بلبل، که ضبطی مرجوح و برگرفته از نسخ متأخر است. نیساری مثل خانلری است. (برای نسخه‌ها، نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۷۳۶.)

۱۰. درس: کذا نیساری؛ قزوینی: ورد؛ گفتنی است که از نسخ قدیمتر فقط «یجـ» (ایاصوفیه ۸۱۳) «درس» دارد و همهٔ نسخ قدیم بعدی «ورد» دارند. این نگارنده معمولاً قایل به حکم اقدم نسخ است و بارها از روش آنان که با چشم فروبستن از قدمت نسخ، در حقیقت ذوق‌ورزی می‌کنند خرده گرفته است، اما انقیاد مطلق یا بیش از حدّ را نسبت به یک نسخه، آن هم در چنین شرایطی، نمی‌پسندد و آن را هم نقض غرض از تصحیح متن می‌داند و معتقد است کار تصحیح به این صورت زیاده مکانیکی خواهد شد. روش اقدم نسخ، هنوز معتبرترین شیوهٔ تصحیح متون است، لیکن باید در عین حال یک حدّاقلی از التقاط و التفات به نسخ قدیم دیگر را نیز در شرایطی از این دست منظور داشت. بنا بر این اگر من بودم، «ورد» را به دلیل یاد شده ترجیح می‌دادم. البته حافظ هم «درس سحری» یا «سحرگاه»، و هم «ورد سحری» یا «سحرگاه» دارد، آن هم از هرکدام دو سه بار و حتی بیشتر. هیچ‌کدام هم رجحان آنچنانی بر دیگری ندارد، اگرچه شاید «ورد» (= دعا) قدری بیشتر با سحر تناسب دارد. به هر حال باید تابع نسخ قدیمتر بود، البته با اندکی انعطاف در شرایطی خاص از این شمار.



پیشتر سخنی در این باره داشتم (ح ۴۰/۱) و اشاره کردم که آرای افراد در باب شخص مرثیٌ لَه یا «لَها» متفاوت بوده است. برای نمونه، ضیاءِ موحّد این غزل را مثل دو غزل ۵۵ و ۱۳۰ در مرگ فرزند حافظ می‌داند. (سعدی ۴۰ح) نیز خرّمشاهی، اگرچه با ذکر «گویند». (حافظ‌نامه ۲، ۷۶۵) اما عده‌ای دیگر آن را در سوگ همسر او دانسته‌اند، همچون پژمان بختیاری (حافظ، مقدّمه ۹۴) معین (حافظ شیرین‌سخن ۱۳۹؛ نیز نک بررسی اقوال در این باره، دستغیب، حافظ‌شناخت ۱، ۳۰۸.) قولی شاذّ و سخیف (از همایونفرّخ) این غزل و نیز «بلبلی خون‌جگر خورد و...» را دربارهٔ امیر علی سهل، فرزند ابواسحق می‌داند، که نقل و حتی توجه کردن را هم کرا نمی‌کند، چه غرض از آن اثبات این است که حافظ چون زاهدان زیسته و اصلاً زن و فرزندی نداشته است. چه کند کز پی دوران نرود چون پرگار... چه کند کسی که سخنی بدین سخافت می‌گوید و در دایرهٔ خطایی بزرگ فرومی‌افتد جز این‌که به دنبال آن خطاهای دیگر هم مرتکب شود؟

اشاره کردم که من شعر را در مرگ همسر حافظ می‌دانم. بعید هم نیست که این

«منظور خردمند» مادر همان «فرزانه فرزند» (موضوع قطعهٔ ۲۸) بوده باشد. اما آنان که شعر را رثای فرزند شاعر می‌دانند ظاهراً قبول ندارند که کسی از قدما از زن خود یاد کرده باشد. می‌دانیم که در گذشته، و حتی تا این اواخر، مردان معمولاً از بردن نام زوجهٔ خود به دلایلی چون شرم، غیرت و غیره اجتناب می‌کردند و حتی از ذکر عنوان «زنم» یا «همسرم» و امثال آن تحاشی داشتند، و از همین روی، زن را با کنایاتی چون عیال، مادر بچه‌ها، قوم (مثل: «قوم را آهسته بیدار کرد» کلیله ۴۹) ذکر می‌کردند. (یادش به خیر، در زمان بچگی، همسایه‌ای داشتیم که همسرش را «قوم و خویش» صدا می‌کرد.) گاه هم در شعر از زن با استعاراتی چون درخت گل، شمشاد خانه‌پرور و جز اینها سخن می‌گفتند، اگرچه این قاعده‌ای بی‌خلاف و صددرصدی نبوده، چنان‌که مثلاً نظامی حتی نام «بت قبچاق» خود یعنی آفاق را هم در خسرو و شیرین ذکر کرده. وانگهی، چه جای شگفتی است اگر شاعری چون خواجه (که از امور و احوال زندگی‌اش تا حدودی در شعر حرف زده) شعری در سوگ همسرش گفته باشد؟ استدلال دیگر مخالفان این است که در روزگاری که زنان به سخافت عقل متّصف می‌شدند چگونه ممکن است خواجه همسرش را خردمند و اهل نظر خوانده باشد؟ پس شخص موصوف لابد همان «فرزانه فرزند» بوده است. به این هم ظاهراً توجه ندارند که «فرزانه» در آن قطعه ممکن است به معنای مؤدب بوده و یا بیشتر به دلیل تناسب لفظی با «فرزند» آمده باشد، و بعید است که «شیوهٔ صاحبنظری» دربارهٔ یک خردسال یا نوجوان مصداق یابد. وانگهی، مگر زنان بسیاری را در طول تاریخ نمی‌شناسیم که اهل فضل و معارف و ادب بوده‌اند؟ مگر در عصر حافظ امثال دلشاد خاتون یا همسر شاه شجاع از این شمار نبوده‌اند؟ آیا چیز غریبی است که زوجهٔ خواجه دست‌کم مثل زنان بی‌شمار، اهل علوم و معارف دینی (مثل خود او) بوده باشد؟ دلایل و قراین متعدد دیگر هم هست. مثلاً «منظور»، چنان‌که توضیح شد، معنایی جز محبوب و معشوق ندارد و به هیچ وجه به پسر شخص نمی‌خورد. «یار» هم، اگرچه در خاتمهٔ غزل ۵۵ (ز بیخودی طلب یار می‌کند حافظ...) برای فرزند آمده، لیکن بیشتر با همسر تناسب دارد. به همین سان واژه‌هایی چون «پری» و «دوست» که بیشتر به همسر می‌برازد. نیز مگر حافظ در دیگر اشعارش از «سروی» در خانه و «شمشاد خانه‌پرور» چون استعاره‌ای از همسر یاد نکرده است؟ از همهٔ اینها گذشته، نظری به برخی ابیات غزل بیندازیم و از خود بپرسیم که آیا هیچ‌کدام می‌تواند برای فرزند گفته شده باشد؟ برای مثال، بیت ۲ و آن «یار» که شاعر می‌گوید بوی او را

می‌جوید بیشتر جفت را به نظر می‌آورد یا پور را؟ بیت ۵ در قیاس درویش و پادشاه کشور حسن، آیا سنجشی میان خود و همسر است یا خود در برابر فـرزند؟ از هـمه مهمتر بیتهای ۸ و ۹ است؛ آیا وقتی از لب آب و گل و سبزه و نشستن با کسی در آنجا یاد می‌شود مضحک نیست که بگوییم پسر شاعر بوده است؟ بلبل در ساختار شـعرْ قابل تعبیر به کسی جز شخص شاعر نیست و گل هم جز معشوق بلبل. (این هم که در مطلع غزل ۱۳۰ سخن از بلبل و گل گفت چیز دیگری است و قابل انـطباق بـا بـیت حاضر نیست، چه در آنجا حرف از گلی است که خون دل برای پـروردنش خـورده شده ولی از کف بلبل به در می‌رود، یعنی فرزند.) به راستی آیا ممکن است که کسی از غیرت جلوه‌گری فرزندش بـر دیگـری خـود را بکشـد؟ آیـا مـی‌توان مـجموعه‌ای اینچنین پروپیمان از دلایل را نادیده گرفت و بـه آن یک دو دلیـل (آن هـم نـه‌چندان استوار) به سود فرزند تمسّک جست؟

سرانجام، بیت آخر را از روال مضامین دیگر ابیاتْ متفاوت می‌یابیم، اگرچه ممکن است الزام تخلّص سبب آن بوده باشد، البته اگر شاعر آن «گنج سعادت» را در یک شعر رثایی از باب طنز و تهکّم نگفته باشد.

۲۱۱

۱ مسلمانان، مرا وقتی دلی بود
که با وی گفتمی گر مشکلی بود
۲ به گردابی چو می‌افتادم از غم
به تدبیرش امید ساحلی بود
۳ دلی همدرد و یاری مصلحت‌بین
که استظهار هر اهل دلی بود
۴ ز من ضایع شد اندر کوی جانان
چه دامنگیر، یا رب، منزلی بود
۵ هنر بی‌عیبِ حِرمان نیست، لیکن
ز من محروم‌تر کی سائلی بود؟
۶ برین جان پریشان رحمت آرید
که وقتی کاردانی کاملی بود
۷ مرا تا عشقْ تعلیم سخن کرد
حدیثم نکتهٔ هر محفلی بود
۸ مگو دیگر که: حافظ نکته‌دان است
که ما دیدیم و محکم غافلی بود

۱. امیرخسرو، که احتمالاً حافظ در بیتهای ۱ و ۴ از او تأثیر پذیرفته است:

مرا وقتی خوشی بوده‌ست در دل　　مسلمانان، ندانم تا کجا شد
(دیوان ۱۷۰)

۳. استظهار: از «ظَهْر» به معنی پشت؛ = قوی‌پشت شدن، پشتگرم بودن: «این بنده را بدان قوّت دل و استظهار و سَروری و افتخار حاصل آمد.» (کلیله ۲۶ م و ح) سعدی:

عذر تقصیر خدمت آوردم　　که ندارم به طاعت استظهار
(گلستان ۸۶)

۴. دامنگیر: امروزه معمولاً به معنای منفی به کار می‌رود، چیزی چون مایهٔ وبال و اسارت یا مکانی که کسی در آن پای‌بند و گرفتار می‌شود، مثلاً بارها شنیده‌ایم که:

تهران خاک دامنگیری است. اما در قدیم، هم به معنای مثبت (مثل دستگیر و مددکار) می‌آمد و هم معنای منفی مذکور. در عبارت زیر از عوفی، در مورد اول به معنای مثبت و در دوم منفی آمده است: «پس هرکرا سعادت ابدی دامنگیر آمد چنگ در فتراک متابعت انبیا زدند، و هرکرا شقاوت دامنگیر شد دست از مطاوعت رسل بازکشیدند.» (جوامع الحکایات، بخش اول ۳۹ـ۴۰)

۵. هنر: = فضیلت؛ اینجا هم فضیلت را مایهٔ محرومیت و ناکامی می‌داند، همچنان‌که در این بیت زبانزد خویش:

فلک به مردم نادان دهد زمام مراد		تو اهل فضلی و دانش، همین گناهت بس

۷. کسی را نمی‌توان یافت که عشق را مایه و بنیاد هنرها، از جمله شعر و سخنوری، نخوانده باشد. مثلاً نظامی در آغاز خسرو و شیرین، پس از ابیات معروف خویش در ستایش عشق می‌گوید:

کمر بستم به عشق این داستان را		صلای عشق دردادم جهان را

(۳۵)

سعدی نیز:

همه قبیلهٔ من عالمان دین بودند		مرا معلّم عشق تو شاعری آموخت

(غ ۳۲)

خود خواجه:

تا مرا عشق تو تعلیم سخن گفتن کرد		خلق را ورد زبانْ مدحت و تحسین من است

۸. محکم غافل: محکم = پابرجا، استوار (دهخدا) بدین قرار، ترکیبی طنزآمیز می‌نماید.

غافلی: قزوینی: جاهلی؛ تمامی نسخ قبل از خلخالی (اساس قزوینی) «غافلی» دارند.

* * *

محتوای شعر، اقرار شاعر است به جداماندگی از دلی که روزگاری رازآشنا، شکوفا و رهگشا بوده، یا فاصله افتادن میان او و درون زایا و پویای او. مکاشفه‌ای است در نوعی سیر نزولی تا حدّ فروپاشی درونی، و اوج رقّت شعر هم در بیت ۶ است و این‌که برای او تنها یک «جان پریشان» باقی مانده است. ظاهراً شعر، با همهٔ کوتاهی، چکیده‌ای از ناکامیها و حرمانهای اوست.

۲۱۲

۱ در ازل هرکو به فیض دولت ارزانی بود
تا ابد جام مرادش همدم جانی بود

۲ من همان ساعت که از مَی خواستم شد توبه‌کار
گفتم: این شاخ ار دهد باری، پشیمانی بود

۳ خود گرفتم کَاَفکنم سجّاده چون سوسن به دوش
همچو گل بر خرقه رنگ می، مسلمانی بود؟

۴ بی چراغ جام در خلوت نمی‌یارم نشست
زان‌که کنج اهل دل باید که نورانی بود

۵ همّت عالی طلب، جام مرصّع، گو مباش
رند را آب عِنب، یاقوت رُمّانی بود

۶ گرچه بی‌سامان نماید کار ما، سهلش مبین
کاندرین کشور، گدایی رشک سلطانی بود

۷ نیکنامی خواهی، ای دل، با بدان صحبت مدار
بدپسندی، جان من، برهان نادانی بود

۸ مجلس انس و بهار و بحث شعر اندر میان
نستدن جام می از جانان، گرانجانی بود

۹ دی عزیزی گفت: حافظ می‌خورد پنهان شراب
ای عزیز من، نه عیب آن به که پنهانی بود؟

۱. ارزانی: در پهلوی: ارزانیک = سزاوار، خواه به نیکی و خواه بدی، چنان‌که در همین زبان، محکوم به مرگ یا اعدام را «مرگْ‌ارزانیک» می‌گفتند. (گزارهٔ اخیر با بهره‌گیری از فره‌وشی، فرهنگ پهلوی ۲۹۲) «ارزانی» مرکّب است از: ارز (پهلوی اَرز یا اَرژ، ایرانی باستان arja از ریشهٔ arg = ارج، سزاواری، سزامندی) + ان (نسبت) + ی (نسبت) و بر روی هم یعنی همان سزاوار. (نیز نک. معین، حاشیهٔ برهان؛ حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، هردو ذیل «ارز».) فردوسی، از زبان گشتاسپ که از پدرش لهراسپ می‌خواهد تا اگر او را سزاوار شاهی می‌داند، تاج و تخت به او بسپارد:

گر ایدونک هستم ز ارزانیان　　　مرا نام بر تاج و تخت کیان

(شاهنامه ۶، ۱۰)

انوری:

وی ز لطف خدایگان و خدا　　　به چنین صد لطیفه ارزانی

(دیوان ۱، ۴۸۷)

نیز وقتی سعدی در بیت مشهور خود می‌گوید:... مرد دانا به جهان داشتن ارزانی نیست، پیداست یعنی شایسته و سزاوار دنیادوستی نیست. حافظ خود پیشتر داشت: دولت فقر، خدایا، به من ارزانی دار... (۵۳/۵) فعل «ارزانی داشتن» در اصل یعنی کسی را سزاوار چیزی (در بیت اخیر «فقر») دانستن، و اگر این فعل معنای بخشیدن و عطا کردن یافته، از همین روی است.

محمد دارابی بیت را در شمار ابیاتی آورده که ظاهراً مطابق عقاید اشعری است. «اشاره به حدیث: السّعیدُ سعیدٌ فی بطنِ اُمِّهِ والشّقیُّ شَقیٌّ فی بطن امّه نموده.» (لطیفهٔ غیبی ۱۲۷)

۳. سجّاده به دوش افکندن: کنایه از اظهار زهد و طاعت کردن؛ عطّار:

گهی سجّاده بر دوش اوفکندیم　　　گهی در بحرِ دل جوش اوفکندیم

(اسرارنامه ۱۷۲)

شفیعی کدکنی (مصحح) در تعلیقات کتاب: رسمی بوده است در میان اهل زهد و تصوّف که سجّاده را بر گردن یا بر دوش می‌افکنده‌اند، شاید برای آن‌که چین و چروک نشود. (همان ۴۰۹) امّا به گمان این نگارنده، حافظ آن را نشانهٔ تظاهر به زهد انگاشته، چنان‌که عطار هم ظاهراً همین را، یا دست‌کم منسلک شدن در فرقهٔ زهّاد را، از آن اراده کرده است.

و اما سجّاده به دوش افکندن سوسن، حسن تعلیلی است برِ پایهٔ شکل سوسن، بدین‌سان که گلبرگهایی دارد که از جهتی شبیه به زبان در حالت خمیدگی است (چنان‌که حافظ گفته: به‌سان سوسن اگر ده‌زبان شود حافظ... ۱۵۶/۷) و همین گلبرگهای خمیده تا حدودی همانند سجّاده در حالی است که آن را لوله می‌کرده و به دوش می‌انداخته و یا بدون لوله کردن به پشت حمل می‌کرده‌اند، که باز در ظاهر خمیدگی می‌یافته است، چنان‌که اگر مراد از سوسن در اینجا نوعی از آن یعنی زنبق بوده باشد، سجّاده‌ای را می‌نمایاند که بدون لوله کردن از دوش آویخته باشند و به سمت کمر خم شده باشد. بهرام گرامی هم همین حالت خم‌شدگی را لحاظ کرده

است. (گل و گیاه ۲۰۸) (در مورد سوسن، نک. ح ۴۴/۶.)

۴. بیانْ طنزآمیز و بدین‌گونه است: گفته‌اند که خلوت اهل دل باید پر از نور باشد؛ خوب، من هم به پیروی از همین امر در خلوت خودم جام باده را در پیش می‌گذارم تا فضا را نورانی کنم.

۵. مرصَّع: اسم مفعول از مصدر «ترصیع» به معنی گوهر نشاندن = گوهرنشان،گوهرآموده

یاقوت رُمّانی: منابع جواهر و کانی‌شناسی در باب نوع سرخ‌رنگ یاقوت همداستان‌اند که بهترین آن بهرمانی (بهرمان =گُل کافیشه یا کاجیره) و پس از آن رُمّانی (رُمّان در عربی = انار) است. ابوریحان یاقوت رمانی را مانند می‌کند به رنگ خون معتدل سالمی که در بطن راست جریان دارد. (الجماهر ۱۰۹) خواجه نصیر: «یعنی به دانهٔ انار می‌ماند و به درجه‌ای از بهرمانی نازلتر است.» (تنسوخ‌نامه ۳۴)

تشبیه می‌به یاقوت از آغاز شعر دری رایج بوده است؛ رودکی:

بیار آن می‌که پنداری روان یاقوت نابستی

و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی

(آثار منظوم ۴۹۴)

یاقوت رمّانی، فرخی:

آن‌کس که بد خواهد ترا، یاقوت رمّانی مَثَل

در دست او اخگر شود، پس وای بدخواه لعین

(دیوان ۲۶۱)

(«لعل رمّانی» هم نوعی از لعل است، که آن هم مشبّهٌبِهِ شراب واقع می‌شود؛ نک. ۱۸۹/۳ م و ح. در مورد خود یاقوت، نک. ح ۳۵/۴.)

۶. سهل: اینجا حقیر، خوار (نک.ح ۱۵۰/۳.)

این کشور: کشور رندی (می‌توان «رند» را در بیت قبلْ قرینه‌ای برای آن تلقی کرد.) خواجه بارها نظیر این سخن را دربارهٔ رند، قلندر، گدای میکده و امثال اینها بازگفته است.

۷. بدپسندی: قزوینی: خودپسندی، که به نظر نمی‌رسد در اینجا موضوعیتی داشته باشد؛ ضمن این‌که مطابق دفتر دگرسانیها قدیمترین نسخ موجود مثل خانلری‌اند، هرچند همین مصرع حافظ در مَثَلها به صورت «خودپسندی» ضبط شده است. (امثال و حکم ۲، ۷۵۴)

۸. گرانجانی: = خشکی، ملال‌آوری، ترشرویی؛ صفت مردم ناساز است که تحمّلشان برای دیگران دشوار است؛ ظهیر فاریابی:

زلف سرمستش چو در مجلس پریشانی کند   جان اگر جان درنیندازد، گرانجانی کند
(دیوان ۷۹)

سعدی ملامت نشنود، ور جان درین سر می‌رود
صوفی، گرانجانی ببر، ساقی، بیاور جام را
(غ ۱۵)

(نک. «گرانجان» در: ح ۲۵/۲.) حافظ معادل آن، یعنی «گرانی» را هم دارد. (۳۷۹/۳)

۹. حافظ معمولاً شراب‌نوشی را عیب نمی‌داند و نکوهش نمی‌کند (جز در مواردی استثنایی که شراب انگوری را در برابر بادهٔ عرفانی بد داشته است، که این هم تنها در مقام مقایسهٔ این‌دو است.) بنا بر این در این بیت فقط قصد ساختن طنز داشته است. گمان می‌کنم در اینجا باید چیزی چون «به قول شما» یا «به قول معروف» را مقدّر و محذوف گرفت، بدین‌سان: مگرنه به قول شما (یا به قول معروف) بهتر است عیب را پنهان کرد و بر آن پوشش گذاشت؟ خوب، من هم به همین دلیل باده را در نهان می‌نوشم.

* * *

محتوای اصلی شعر بر حول رندی، ملامیگری و خراباتیگری است. تمامی ابیات، بجز بیتهای ۶ و ۷، دربارهٔ باده‌خواری آشکار و بدون روی و ریاست، ولی در بیت آخر باده‌نوشی پوشیده را به خود منسوب داشته، که گفتم آن هم برای ایجاد مضمونی طنزی است. و اما از آن دو بیت، اوّلی اگرچه از شراب سخن نمی‌گوید، اما، چنان‌که در توضیح بیت اشاره شد، دنبالهٔ سخن از رند است که آن هم بدون باده (حالا به هر معنی که بگیریم) تصوّرپذیر نیست. بنا بر این، آن را هم باید مرتبط به باده، اگرچه به صورت غیرمستقیم، دانست. باقی می‌ماند بیت ۷، که تنها بیتی است که کاملاً بیرون از حیطه و حدود باده است. ضمناً این بیت در ظاهر امر به دستورهای اخلاقی گرایش یافته، که در این صورت با محتوی و مضمون دیگر ابیات ناسازگار می‌افتد، مگر این‌که آن را مثلاً چنین توجیه کنیم که: کسی که اینچنین از رندی و باده‌نوشی تجلیل می‌کند، برای بدپسندی و کلاً بدی و خوبی دارای معیاری خاصّ خود و بیرون از حدّ و مرز

اخلاق به مفهوم مرسوم و متعارف است. در این خصوص هم لابد توجه دارید که سخن این بنده تنها از نظرگاه ساختاری و فقط مربوط به شعر حاضر است، و نه این‌که حافظ در کلّ اشعارش دارای مضامین اخلاقی به معنای معمول نیست. (در جای خود از مضامین اخلاقی او و چگونگی و میزان نسبی آن نیز سخن رفته است.)

۱ خستگان را چو طلب باشد و قوّت نبود
گر تو بیداد کنی، شرط مروّت نبود

۲ ما جفا از تو نبینیم و تو خود نپْسندی
آنچه در مذهب اصحاب طریقت نبود

۳ خیره آن دیده که آبش نبرد گریهٔ عشق
تیره آن دل که درو شمع مَحبّت نبود

۴ دولت از مرغ همایون طلب و سایهٔ او
زان‌که با زاغ و زغن شهپر دولت نبود

۵ گر من از میکده همّت طلبم، عیب مکن
شیخ ما گفت که: در صومعه همّت نبود

۶ چون طهارت نبود، کعبه و بتخانه یکیست
نبود خیر در آن خانه که عصمت نبود

۷ حافظا، علم و ادب ورز، که در مجلس خاص
هرکه را نیست ادب، لایق صحبت نبود

۱. به اقویٰ احتمال، برگرفته از سعدی:

آدمی را که طلب هست و توانایی نیست صبر، اگر هست وگر نیست، بباید کردن
(غ ۴۶۲)

خواجه از مخاطب خود می‌خواهد به «کمال صدق محبت» او بنگرد که توانی درخور طلب و شوق خویش ندارد، و در حقیقت همچون مرغی است سراپا شوق پرواز به سوی محبوب، اما پرشکسته. پس به دور از انصاف است جفا کردن به چنین دوستداری.

۲. به گفتهٔ خود او: جفا نه پیشهٔ درویشی است و راهروی... (۱۹۶/۴)

۳. شمع: محمود هومن «نور» را (که معلوم نیست از کدام دستنگاشت جسته، چون هیچ‌یک از نسخ قدیمی یا نسبتاً قدیمی چنین ضبطی ندارد) ترجیح می‌دهد، با این استدلال که شمع در درون دل جا نمی‌گیرد. شگفتا که شمع در زیر ابرو جا می‌گیرد

(... که شمع دیده افروزیم در محراب ابرویت ۹۴/۲) ولی در دل نمی‌گنجد؟ وانگهی، مگر قرار است هرچه به دل منسوب می‌شود در دل جا بگیرد؟ حال اگر مثلاً معشوق را «سروِ دل» بخوانند تکلیف چیست؟ ملاحظه می‌کنید وقتی این کمترین از این می‌نالد که کار ذوق‌ورزی بدون توجه به نسخه و سند در باب حافظ به تماشا کشیده است، فریادش به گفتهٔ خود خواجه «به هرزه» نیست. به راستی که چه عمرها و نیروها بر سر این هیاهوی بسیار برای تقریباً هیچ بر باد شده است.

۴. مرغ همایون: = هما، طایر سعادت؛ خود او:

برو، ای طایر میمون همایون‌آثار — پیش عنقا سخن زاغ و زغن بازرسان

(نک. «همایون» در: ح ۵۵/۳، و «هما» در: ح ۱۰۰/۲.)

۵. شیخ ما: حافظ در اشاره به پیر یا شیخ دلخواه خویش (که معمولاً هم فردی واقعی و خارجی نیست) از «پیر ما»، «شیخ مذهب ما»، «مرشد ما» و امثال اینها سود می‌جوید تا او را از شیوخ خانقاهی متمایز کند.

همّت: (اوّل) = دعا، نفس صدق؛ (دوم) = معنای معمول یعنی جِدّ و جهد؛ بدین‌سان است که یکی از سخت‌ترین طعنهای شاعر بر اهالی خوانق و صوامع پدید می‌آید.

شیخ ما گفت: کذا قزوینی؛ اما نیساری: شیخ فرمود؛ مطابق اظهار ایشان، این ضبط مستند به چهار نسخه است. شایان توجه این‌که هیچ‌یک از آنها نه در شمار قدیمترین نسخه‌هاست و نه حتی جزو نسخ نسبتاً قدیمی. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۷۴۸.) باید پرسید: به راستی ضبط یکسان دو چاپ معتبر عصر ما مگر چه‌ش است؟ یا «شیخ فرمود» مگر چه حسن و رجحانی دارد جز این‌که با حذف ضمیر «ما» معلوم نمی‌شود این شیخ از کدام نوع و دارای چه هویتی است؟ چرا باید اینچنین به اصطلاح سرِ درد نکرده را دستمال بست؟

۶. برای «بت» در اشعار حافظ دو معنی متضاد، یکی مثبت (= محبوب زیباروی) و دیگری منفی (= حجاب حقیقت و حضرت حق) هرکدام را در جای خود به دست دادم. بتخانه هم در اشعار شعرا گاه به این و گاه به آن مدلول به کار می‌رود. اینجا و در برابر کعبه، پیداست منفی است. و اما شمس تبریزی هردو را همزمان اراده کرده است: «مقصود من از بتخانه، خیال و جمال رخ تست. اگر آن بتِ الفاظ را جهت آن معانی خواهم، بی‌یار نمی‌شود. البته یار می‌باید.» (مقالات ۶۷۶) «بتخانه» نمادی است از حدّ اعلای جمال، اما «بت» را در اشاره به لفظ از آن روی به کار می‌برد که مطابق عقیدهٔ

عرفا هر لفظی که حق را به آن توصیف یا تعریف کنند حجاب حقیقت خواهد بود، زیرا الفاظ و کلاً زبان و عبارتْ برگرفته از امور و اشیای اینجهانی است و یارای وصف و بیان حقایق را ندارد.

۷. ادب: در لخت نخست یعنی علم ادب، و در لخت دوم معنای اوسع آن مراد است، از فضل و مکرمت و اخلاق گرفته تا آیین مصاحبت و معاشرت، رسم‌دانی و غیره. (دربارهٔ معنی اخیر، نک. ح ۵۰/۱۱.)

بیت باز از موارد فراوان در شعر اوست که خواننده را میان ممدوح و محبوب در تردید می‌گذارد. البته در حدود نیمی از دستنگاشتها به جای «خاص» آمده «شاه»، و قزوینی نیز همین را اختیار کرده است. بعید نیست که تغییر به یکی از این دو وجه از سوی خود شاعر صورت گرفته باشد تا در صورت لزوم بتوان بیت را به مدح بدل کرد، اگرچه «مجلس خاص» هم مطابق سنت و تداول شعری غالباً افادهٔ مجلس شاهانه می‌کند، یعنی مجلس خاص سلطان، چنان‌که مثلاً انوری می‌گوید:

مَی خور و مست خسب و ایمن باش　　　مجلس خاص خاص سلطان است

(دیوان ۲، ۷۸۵)

و شایان توجه این‌که غزل انوری هم کلاً عارفانه و قلندرانه است، هرچند مختوم به مدح.

۲۱۴

۱ قتل این خسته به شمشیر تو تقدیر نبود
ورنه هیچ از دل بی‌رحم تو تقصیر نبود
۲ منِ دیوانه چو زلف تو رها می‌کردم
هیچ لایق‌ترم از حلقهٔ زنجیر نبود
۳ یا رب، آیینهٔ حسن تو چه جوهر دارد
که درو آه مرا قوّتِ تأثیر نبود؟
۴ سر ز حیرت به درِ میکده‌ها برکردم
چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود
۵ نازنین‌تر ز قدت در چمن ناز نرُست
خوشتر از نقش تو در عالَم تصویر نبود
۶ تا مگر همچو صبا باز به کوی تو رسم
حاصلم دوش بجز نالهٔ شبگیر نبود
۷ آن کشیدم ز تو، ای آتش هجران، که چو شمع
جز فنای خودم از دست تو تدبیر نبود
۸ آیتی بود عذاب، اندُهِ حافظ بی‌دوست
که برِ هیچ‌کسش حاجت تفسیر نبود

۱. جِدّ و طنز را برهم کرده. جدّ این‌که همه‌چیز در ید اقتدار و تقدیر معشوق است و این‌که اگر شاعر کشته نشده، بر اثر همین قضا و تقدیری است که معشوقْ خود رقم‌زنندهٔ آن است، ضمن این‌که شاعر، قتل خود به دست یار را منتهای فوز و فلاح می‌داند و به همین دلیل از عدم تحقق آن ناخوشنود و گله‌مند است. در عین حال به لحنی طنزآمیز می‌افزاید: البته دل تو در قساوت ابداً قصور نمی‌کند.

۲. قریب به همین مضمون را دارد در:

کسی کو بستهٔ زلفش نباشد   چو زلفش درهم و زیر و زبر باد

و:

خلاص حافظ از آن زلف تابدار مباد   که بستگان کمند تو رستگارانند

نیز در بیت زیر، رها کردن اندیشهٔ یار را در حکم جنون و مستحق زنجیر مجانین می‌داند:

دوش سودای رخش گفتم ز سر بیرون کنم　　　گفت: کو زنجیر تا تدبیر این مجنون کنم؟

در بیت متن «حلقهٔ زنجیر» ایهام به چین و شکن زلف یار دارد. در بیت اخیر هم نظیر این ایهام در «زنجیر» هست، اگرچه به شکلی پوشیده‌تر.

۳. عماد فقیه:

روی تو غافل است ز تأثیر آه من　　　کایینه را وقوف ز تأثیر آه نیست

(دیوان ۶۸)

سلمان:

روشن است این‌که مرا آینهٔ عمر تویی　　　در تو آهم نکند هیچ اثر، آه، چرا؟

(دیوان ۱۲)

جوهر: = استعداد، لیاقت، توانایی، قدرت (دهخدا) جوهر به‌ویژه برای اشیایی چون تیغ و آیینه به کار می‌رود، که در مورد تیغْ برندگی، تیزی و صرامت آن مراد است، و در خصوص آیینه، قدرت تابش و دقت بازنمایی عکس و جلا و تابندگی فلز آن. و امّا، به‌ویژه در اشعار سبک هندی، مضامین بی‌شمار دربارهٔ جوهر آینه ساخته‌اند. صائب به تنهایی دهها بیت با این مضمون دارد، مثل:

زره از جوهر خود زیر قبا پوشیده‌ست

بس که ترسیده از آن غمزه نظر آینه را

(دیوان ۱، ۲۷۲)

از بیم تیر غمزهٔ خاراشکاف تو　　　پنهان شده‌ست در زره جوهر آینه

حزین لاهیجی:

عکس خواهش ز بس از مردم دنیا دیدم

جوهر آینه‌ام حسرت زنگار برد

رابطهٔ آیینه با آه (کدر شدن آن از آه) مضمون اشعار بسیار است. (نک. ح ۱۲۳/۵.)

۴. سر بر کردن (به): = سر زدن، سرکی کشیدن (محاوره) خرّمشاهی این غزل را جزءِ غزلهای برگزیدهٔ خود نیاورده، اما «سر بر کردن» را در این بیت:

عشق دردانه‌ست و من غوّاص و دریا میکده

سر فروبردم در آنجا تا کجا سر برکنم

سر بلند کردن و سر درآوردن (= سر برآوردن) معنی کرده و شواهدی که داده همگی

به معنی ظهور کردن و سر را بلند کردن و سر از جایی بیرون کردن است. (حافظ‌نامه ۲، ۹۸۲) ایشان بیت حاضر را هم در همان‌جا نقل کرده و بدین‌سان معنای مذکور را نیز برای آن قایل شده‌اند. این نگارنده معنای این فعل را در این دو شعر متفاوت می‌داند، اگرچه اطمینان کامل از صحت و صواب نظر خویش ندارد. (نیز نک.ح ۳۳۸/۵.) و اما حسینعلی هروی «سر برکردن» را در شعر حاضر سرزدن معنی کرده است. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۸۸۲) که به گمانم درست باشد.

خواجه می‌گوید: به دلیل حیرتی که به من از کار و بار صومعه و صومعه‌نشینان (صوفیان) دست داده بود سر به میخانه‌ها زدم (یا: سرکی به آنجا کشیدم). این در حالی است که معمولاً این صوفیان‌اند که دعوی شناخت حق را دارند. بدین‌سان سخن حافظ به نوعی خلاف‌آمد عادت است.

حیرت: قزوینی: حسرت، اما سایه و نیساری مثل خانلری؛ نسخ حاوی «حسرت» از حیث قدمت در ردهٔ دوم‌اند، یعنی از خلخالی مورخ ۸۲۷ به این سو.

برکردم: قزوینی: برگردم، که به نظر می‌رسد خطای خطّاط باشد، اگرچه در غلطنامهٔ کتاب نیامده است.

۶. صبا: ممکن است صرفاً از جهت سیر و حرکت (به سوی کوی یار) مشبهٌ‌به قرار گرفته باشد، اگرچه نالهٔ شبگیر را هم می‌توان به تأویلی به صبا نسبت داد، بدین‌سان که صدای وزش یا صفیر آن را در سحرگاه مثل ناله دانست.

شبگیر: نزدیک صبح (نک.ح ۱۰/۴.)

۷. فنای شمع:

به جانت، ای بت شیرین من، که همچون شمع
شبان تیره مرادم فنای خویشتن است

۸. احتمالاً از سنایی تأثیر پذیرفته است:

آیتی کز فال عشق تو برآید مر مرا
اندر آن آیت بجز اندوه و غم تفسیر چیست؟
(دیوان ۸۲۵)

آیتی بود عذاب: =آیت عذابی بود؛ حافظ در مواردی «ی» نکره را به مضاف ملحق می‌کند، مثل صنمی لشکری (= صنم لشکریی) صنمی طفل (= صنم طفلی) صنمی باده‌فروش (= صنم باده‌فروشی). اتفاقاً صورت فصیح‌تر و توصیه شده نیز همین است که «ی» نکره به مضاف یا موصوف ملحق شود. مایهٔ شگفتی است

اظهارنظرهایی همچون آنچه مرحوم حسینعلی هروی کرده است: «آیتی بود عذاب» غلط و بی‌معنی است، و نسخه‌بدل قزوینی (آیتی بُد ز عذاب) درست است. («سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ»، نشر دانش، س اول، ش پنجم و ششم، ص ۱۲.) پیش از آن هم محمود هومن چنین حکمی صادر کرده بود. (حافظ ۳۹۷) دستورآموزی به خانلری، و حتی خود حافظ، هم عالمی دارد. باری، شواهد بی‌شمار است، مثلاً فردوسی:

نگه کرد جوشن‌گذاری خدنگ   که آهن شدی پیش او نرم و سنگ...

(شاهنامه ۹، ۱۴۴)

(= خدنگِ جوشن‌گذاری) نظامی:

از سواران پرّه بسته به دشت   رمه‌ای گور سوی شاه گذشت

(هفت پیکر ۱۰۷)

(= رمهٔ گوری؛ وحید «ی» نکره را مطابق رسم قدیم با «ی» ملیّنه نوشته: رمهٔ گور، که همان «رمه‌ای» خوانده می‌شود.) سعدی:

کاروانی شکر از مصر به شیراز آید   اگر آن یار سفرکردهٔ ما بازآید

(غ ۲۸۵)

(= کاروان شکری)

شاعر می‌گوید: آنگاه که من بدون دوست یا به دور از او بودم، گویی آیهٔ عذابی در شأن من نازل شده بود، و قضیه آنچنان روشن بود که نیازی به تفسیر این آیه نبود. می‌دانیم که آیات عذاب در قرآن فراوان‌اند، که در آنها غالباً لفظ «عذاب» با صفاتی چون الیم، عظیم، مُهین (= خواردارنده) واصب (= پایا) و غیره آمده است. پیداست برای فردی دین‌باور و قرآن‌شناس، سخت‌ترین چیز ممکن، که هجران را به آن مانند کند، همین آیهٔ عذاب است، اگرچه خود «آیت» هم یعنی مظهر و نمونهٔ اعلااز هر چیز.

* * *

غزل برخوردار از اتحاد کامل معنایی بر حول محور عدم التفات و استغنا و استعلای معشوق نسبت به عاشق، و وصف و ستایش حسن او و شرح رنج خود از دوری وی است، و مطابق معمول، طعنی بر صوفیان از بابت بی‌بهرگی از او.

۲۱۵

۱ از دیده خون دل همه بر روی ما رود
بر روی ما ز دیده نبینی چها رود
۲ ما در درون سینه هوایی نِهفته‌ایم
بر باد اگر رود دل ما، زان هوا رود
۳ بر خاک راه یار نهادیم روی خویش
بر روی ما رواست اگر آشنا رود
۴ سیل است آب دیده و بر هر که بگذرد
گرچه دلش ز سنگ بود، هم ز جا رود
۵ ما را به آب دیده شب و روز ماجَراست
زان رهگذر که بر سر کویش چرا رود
۶ خورشید خاوری کند از رشک، جامه چاک
گر ماه مهرپرور من در قبا رود
۷ حافظ به کوی میکده دایم به صدق دل
چون صوفیان صومعه‌دار از صفا رود

۱. استقبال همراه با تأثیرگیری از غزل سعدی به این مطلع:

عیبی نباشد از تو که بر ما جفا رود مجنون از آستانهٔ لیلی کجا رود؟
(غ ۲۶۲)

(برای نمونه، نک. ح ب ۳.)

بر رویِ: (لخت دوم) = بر سرِ؛ در قدیم آنچه را که ما امروز «بر سرِ کسی آمدن» می‌گوییم، به صورت «بر رویِ (یا: به رویِ)... آمدن یا رفتن» نیز می‌گفتند. فردوسی بارها آن را به کار برده، چون:

شنیدستم از مردم راهجوی که ضحاک را زو چه آمد به روی
(شاهنامه ۸۵)

براندیش و تخت بزرگان مجوی کزین بر تری خواری آید به روی
(۲، ۱۱۶)

بنا بر این «روی» را در لخت اول و دوم باید جناس تام شمرد و نیز در دومی می‌توان قایل به ایهام به دو معنای رخسار و معنای مذکور شد.

۲. هوا (عربی: هویٰ): جز در مواردی که تنها و به صراحت به معنیِ معروف است، در موارد بسیار دارای ایهام میان همین معنی با معنای مهر و محبت، خواهش، هوس، شهوت، نفس امّاره و نظایر اینهاست. این اشتراک لفظ، گاهی نیز سبب دشواری یا تردید در تشخیص معنی این واژه می‌شود، مثلاً آیا در این بیت خواجه دقیقاً و قاطعاً می‌توان گفت به کدام معنی است؟:

در بیابان هوا گم شدن آخر تا چند؟ ره بپرسیم، مگر پی به مهمات بریم

(قزوینی: فنا) معمولاً در چنین مواردی قایل به ایهام به هردو معنی می‌شویم. گاهی نیز «هوا» را به جای ایهام به صورت دو مورد و به شکل جناس تام می‌آورند تا بدین‌وسیله دو معنی مذکور را از هم تفکیک و متمایز کنند: «مردی را دیدند اندر هوا نشسته، گفتند: این به چه یافتی؟ گفت: هوا داشتم، هوا مرا مسخّر کردند.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۲۲۹) در قسمت پاسخ، پیداست «هوا»ی اولْ محبت است و «هوا»ی دوم معروف. بعید هم نیست که «زان هوا» معنایی اصطلاحی همچون «از آن رهگذر» یا «از آن سبب» نیز داشته که به طریق ایهام اراده شده، اگرچه در جایی نیافته‌ام.

۳. سعدی (در غزل پیشگفته):

حیف آیدم که پای همی بر زمین نهی کاین پای لایق است که بر چشم ما رود

همچنین «روی» با «روا» دارای رابطه‌ای معنایی است که سبب ایهام می‌شود، زیرا «روی» در کاربردهایی چون «روی هست» یا «روی نیست» و «روی آن ندیدم» یعنی روا، مصلحت، به صلاح و بجا.

۴. تقابل معنایی میان آب و سنگ است؛ ضمن این‌که سیلاب، سنگها را هم از جای به در می‌برد.

بر هرکه بگذرد: قزوینی: هرکس که بگذرد. قدیمترین نسخ، مؤید ضبط خانلری‌اند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۷۵۳.) ضبط قزوینی از نظر موقعیت در بیت هم مرجوح است.

۵. ماجرا (عربی: ماجریٰ) از افعال و جملات عربی است که در پارسی معنای اسمی (و در مواردی صفتی) یافته است. این واژه را شاعران درموارد فراوان به صورت ایهام میان «ماجرا» (معنی معروف) و «آنچه جاری شد» (=اشک، «ما جَریٰ») به کار برده‌اند، همچون امیرخسرو، امیرحسن، خواجو، ابن‌یمین، عمادفقیه، سلمان

و... حافظ هم چند بار چنین ایهامی را دارد. به نمونه‌هایی از آن در اشعار بنگریم؛ امیرحسن:

قصّهٔ محنت مرا، شرح و بیان چه حاجت است؟
اشک روان من نگر، صورت ماجرای من
(دیوان ۲۸۷)

عماد:

شکایت غم هجران اگر نهفته‌ای، ای دل
بگو به خامهٔ مژگان که ماجرا ننویسد
(دیوان ۱۱۹)

سلمان:

گرچه چشمم بسته است، اما سرشکم می‌رود
باز می‌گوید به مردم ماجرای چشم من
(دیوان ۲۵۱)

ناصر بخارایی:

میان چشم و دل از آب دیده خون افتاد — کجاست نقش خیالت، که ماجرا دارم
(دیوان ۳۳۲)

در بیت حافظ ایهامی مضاعف به ماجرا گفتن صوفیانه نیز هست. (در مورد ماجرا گفتن یا کردن، نک. ح ۴۰۷/۱۰.) و اما این‌که می‌گوید آب دیده چرا بر سر کوی یار می‌رود، خود ایهامی دارد به این‌که اشک شاعر آن‌قدر زیاد و سیلابگون است که تا کوی یار روان است. نیز همزمانْ موضوع غیرت عاشق را هم پیش می‌کشد و می‌گوید: من حتی به اشک خودم هم از این‌که به کوی یار می‌رود و او را می‌بیند غیرت و حسد می‌ورزم. در جای خود و در بحث از غیرت گفته‌ام که گاه به حدّی است که عاشق به چشم خود نیز که یار را می‌بیند غیرت و رشک می‌ورزد، همچنان‌که حافظ در اینجا به اشک خویش. بگومگوی او با صبا، بدین دلیل که حدیث زلف معشوقِ او را به همه‌جا می‌برد، نیز از مصادیق همین غیرت و مؤید معنایی است که ذکر شد:

تا دم از شام سر زلف تو هرجا نزنند — با صبا گفت و شنیدم سحری نیست که نیست

زان رهگذر: این نیز ایهام است: الف. (معنی مجازی) = از آن جهت، از آن بابت؛ ب. (معنی حقیقی) = از آن راه عبور، از آن گذرگاه

۶. خاوری: دربارهٔ اصل معنی «خاور» نک. ح ۱۴۹/۱.

جامه چاک کردن خورشید: از نظر بدیع حسن تعلیلی است از حالت تابش شعاعهای خورشید به هنگام طلوع. از نظر بیان، تشبیه مضمر توأم با تفضیل است، بدین‌سان که معشوق شاعر (به استعاره: ماه) به خورشید همانند شده و برتری او بر خورشید با رشک بردن این بر آن بیان شده است. در قبا رفتن ماه هم حسن تعلیل از رفتن ماه به محاق یا به درون ابر است، ضمن این‌که در قبا رفتن معشوق، بیانگر عفت و پوشیدگی او و در تضادّی لطیف با جامه دریدن خورشید است که دلالت بر بی‌حفاظی و عدم عفت نیز دارد.

مهرپرور: «مهر» دارای ایهام شایع میان معنای خورشید و محبت است، ضمن این‌که این ماه با صفت مذکور، یک بار دیگر بر خورشید برتری داده می‌شود. به هر حال بیتی است ظریف و پرنکته.

۷. از صفارود: طعن و تهکّمی است بر صوفی، با توجه به سوابق او در حافظ، یعنی صوفی، بیرون و به دور از صفای باطن است، همچنان‌که در این بیت هم به تلویح و تعریض بی‌صفا خوانده شده است:

صوفی، بیا، که آینه صافیست جام را تا بنگری صفای می لعل‌فام را

نکته‌ای که در اینجا هست و درک بیت بدون توجه به آن میسّر نیست این‌که فعل «رفتن» به دو معنای متضاد، یکی برای حافظ و دیگری صوفی، استخدام شده: الف. (برای شاعر) = از روی صدق و صفا رفتن؛ ب. (برای صوفی) = از صفا عاری شدن، که در این معنی دارای ساختاری است شبیه به از حال رفتن، از هوش رفتن، از توان رفتن. دیگر نکتهٔ بدیعیِ بیت در واج‌آرایی «ص» است.

چون صوفیان صومعه‌دار...: چنین است قزوینی و دیگر طبعهای معتبر. اما جناب نیساری باز در اینجا هم تمامی نسخ قدیمتر را، که همگی به همین صورت‌اند، کنار گذاشته و ضبطی فاقد هویت را از دو نسخهٔ متأخر ترجیح داده‌اند: چون صوفیان صُفّهٔ دارالصّفارود (نک. پیشین ۷۵۴.) ایشان شاید ملتفت نکتهٔ یاد شده در استخدام «رود» نبوده‌اند، لاجرم معنایی محصّل از بیت نگرفته و در نتیجه متوسّل به نسخه‌های کذایی شده‌اند.

۲۱۶

۱ چو دست در سر زلفش زنم، به تـاب رود
ور آشـــتی طـــلبم، بـــا ســـرِ عِـــتاب رود
۲ چـــو مـــاه نـــو، ره نَـظّارگان بـیچاره
زنـــد بـــه گـــوشهٔ ابـــرو و در نـقاب رود
۳ شب شـراب، خـرابـم کـند بـه بیداری
و گـر بـه روز شکـایت کـنم، بـه خـواب رود
۴ طریق عشق، پرآشوب و آفت است، ای دل
بـــیفتد آن‌کـــه دریـــن راه بـــا شـتاب رود
۵ حَباب را چون فُتد بـاد نَـخوت انـدر سر
کـــلاهداری‌اش انـــدر ســـرِ شـــراب رود
۶ گـدایـیِ درِ جـانان بـه سـلطنت مـفروش
کســـی ز ســـایهٔ ایـــن در بـه آفـتاب رود؟
۷ دلا، چو پیر شدی، حسن و نازُکی مفروش
کـــه ایـــن مـــعامله در عـــالَم شـباب رود
۸ ســواد نـامهٔ مـوی سیاه چـون طـی شـد
بَـــیاض کـــم نشـــود، ور صـد انـتخاب رود
۹ حجاب راه تویی، حافظ، از مـیان بـرخیز
خـوشا کسـی کـه دریـن پـرده بـی حجاب رود

۱. به تاب رود: ایهامی دارد که هم به زلف برمی‌گردد و هم به خود معشوق: الف. زلفْ تابدار و دارای چین و شکن می‌شود. ب. معشوقْ رنجیده یا در خشم می‌شود. ج. معشوق با خشم و رنجش می‌رود.

رفتن: در عبارت فعلیِ مذکور، در دو مورد نخستْ فعل کمکی (= شدن) است، و در مورد سومْ فعل تام. این فعل در موارد فراوان به صورت و معنای کمکی به کار رفته است، چنان‌که در برخی گویشها هم، به‌ویژه در گویش خـراسـانی، بـه هـمین مـعنی مستعمل است، اما جز در مورد گویشها مـعمولاً صـبغهٔ ادبـی دارد. مـثال: «حـال او

[حسنک] را انتقامها و تشفّیها رفت.» (بیهقی ۲۲۳) «غوریان منهزم رفتند.» (جهانگشا۲، ۸۹) خود خواجه:

گر ز دست زلف مشکینت خطایی رفت، رفت
ور ز هندوی شما بر ما جفایی رفت، رفت

مرا روز ازل کاری بجز رندی نفرمودند
هر آن قسمت که آنجا رفت، ازان افزون نخواهد شد

با: =به (نک. ح ۱۶۵/۱.)

مضمون بر مبنای رفتار متناقض یا متناقض‌نمای معشوق، و لاجرم بلاتکلیفی عاشق در قبال آن است، چنان‌که از این بیت او هم برمی‌آید:

اگر روم ز پی‌اش، فتنه‌ها برانگیزد ور از طلب بنشینم، به کینه برخیزد

(نک. سخن پایانی، و نیز: ح ۱۵۱/۱.)

در سرِ. قزوینی: بر سرِ؛ نیساری: در نسخهٔ اساس قزوینی هم «در» بوده ولی قزوینی آن را تغییر داده، بدون این‌که اشاره‌ای به آن بکند. (مقدّمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۱۲۵) به هر حال «در» مناسبتر می‌نماید.

۲. نظیر آن در شعر خواجه:

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو ببست

در بیت متن، «ره زدن» به معنی شیدا و شیفته کردن است، درست مثل مضمون بیت اخیر. و اما تفاوت این دو بیت شاید در این باشد که بیت اخیر بیانگر سه وضعیت ماه است به ترتیب هلال، بدر (با تعبیر جلوه‌گری به ماه تمام) و محاق، در حالی که در بیت متن، از آنجا که فقط دو حالت هلال و پوشیده شدن آمده و قرینه‌ای مشعر بر حالت بدر وجود ندارد می‌توان «در نقاب رفتن» را تعبیر به پنهان شدن ماه در پشت ابر کرد، مگر این‌که بگوییم شاعر مسامحتاً «ماه نو» را برای حالت هلال آخر ماه و در شرف پوشیدگی آورده و بدین‌سان رفتن آن در نقاب را به همان محاق تعبیر کنیم، هرچند قدری بعید می‌نماید. بدین‌سان همان رفتن ماه به زیر ابر در اینجا قابل اراده و فاقد مشکل خواهد بود.

۳. خراب: ایهام: الف. سخت مست، مست به افراط؛ ب. خسته و فرسوده و ویران؛ به نظر می‌رسد در اینجا معنای اصلی و مطابق با بافت بیت، همین معنی اخیر باشد، زیرا شاعر، در ادامهٔ رفتارهای متناقض معشوق، می‌گوید: او آنجا که من هم مثل همهٔ مستان در حال خرابی باید به خواب روم، مرا وادار به بیداری تا روز و در نتیجه

فرسوده و ملول می‌کند، در حالی که اگر در فردای آن شب به او از همین بابت شکوه و گله کنم، خودش به خواب می‌رود، بی‌این‌که حرف و درد مرا بشنود.

به خواب رود: ارادهٔ معنی لغوی یا وضعی آن البته اشکالی ندارد، لیکن در این ابیاتْ اصل سخن بر سرِ رفتارهای آگاهانه، عمدی یا کنشگرانهٔ معشوق در برابر عاشق است، در حالی که «به خواب رفتن» حالتی طبیعی و فاقد تعمد و کنشگری است. بنابراین شاید بهتر باشد بگوییم او خود را به خواب می‌زند تا شکوهٔ مرا نشنود و به اصطلاح مرا سنگ روی یخ کند. بعید هم نیست که منظور شاعر همین به خواب زدن بوده ولی روال بیت و الزام ردیفْ مانع از این شده باشد که او این معنی را در کلام بگنجاند.

۵. حَباب: (در تداول امروز به ضم) در شعر پارسی مضامین گوناگون دربارهٔ آن ساخته شده، از جمله: خندهٔ آن (که همزمان مرگش را به همراه دارد) که غالباً غرض از آن بی‌اعتباری دنیا و ناپایداری شادی آدمی است، نیز پوچ‌گویی، هوادوستی (پیروی از هوا و هوس) همین غرور و نخوت کاذب و نظایر اینها. بیشترین مضامین با آن در سبک مشهور به هندی ساخته شده است با انواع و اقسام تعابیر یا حسن تعلیل‌ها. (برای نمونه، در منتخبی از ابیات صائب که خود شاعر به نام «مرآت‌الجمال» ترتیب داده، با آن‌که تمامی مضامین او را پیرامون حباب در بر ندارد، ۹ بیت حاوی این مضمون است. نک. دیوان، با مقدّمهٔ امیری فیروزکوهی، خیام، [تاریخ مقدّمه ۱۳۳۳]، ۸۳۵.)

کلاهداری: (یا: کلهداری) هم پادشاهی، حشمت، جباری و اقتدار معنی شده است، و هم غرور، تکبّر و سرکشی. (نک. دهخدا، ذیل این واژه‌ها.) هردو معنی را در اینجا می‌توان اراده کرد.

بیت حاوی حسن تعلیلی از ترکیدن حباب است. مراد از این‌که کلاهداری حباب بر سر شراب از کف می‌رود ظاهراً چیزی چون شراب‌خوردگی به معنای معمول آن نیست بلکه به نظر می‌رسد «شراب غرور» باشد، چنان‌که در این بیت خواجه هم آمده است:

غلام نرگس جمّاش آن سَهی قدّم　　　که از شراب غرورش به کس نگاهی نیست

به دیگر سخن، حباب آن‌قدر مست غرور است که کلاه سروری او بر سر آن به باد می‌رود. در غیر این صورت اگر اصرار داشته باشیم تا «شراب» را به معنای خود کلمه لحاظ و آن را توجیه کنیم گزیری نیست جز این‌که مثلاً آبی را که حباب بر روی آن

است حمل بر شراب کنیم. در هر حال، حکم در این باره با ذوق هریک از خوانندگان خواهد بود. و اما حسن تعلیل دیگر خواجه دربارهٔ ترکیدن حباب، کلاه به هوا انداختن از شادی است:

حباب‌وار براندازم از نشاط، کلاه اگر ز روی تو عکسی به جام ما افتد

۶. دو خوانش مختلف برای بیت ممکن است: الف. این‌که «کسی» را مطابق معمول و عرف کلمه معنی کنیم، که در این صورت، بیت سؤالی خواهد بود و استفهام انکاری، یعنی هیچ‌کس سایهٔ درگاه محبوب را با آفتاب عوض نمی‌کند و آن را به این نمی‌فروشد، و این یعنی تحقیر آفتاب در برابر آن سایه. ب. این‌که «کسی» را مطابق یک کاربرد خاص و نه چندان رایجِ قدمایی بگیریم، یعنی انسان، شخص، آدم. در این حالت، معنی لخت دوم این می‌شوَد: انسان (یا شخص یا آدم) از سایهٔ همین در به آفتاب عروج خواهد کرد. بنا بر این شق، نه جمله سؤالی است، و نه آفتاب کوچک داشته می‌شود. به نمونه‌هایی از این کاربرد و حالت دستوری آن بنگریم؛ خواجهٔ انصاری: «همّت کسی قیمت وی است.» (صد میدان ۴۵) یعنی همت شخص یا آدم. کلیم:

دل ورق ورق خویش پاره پاره کنم کزین کتابْ کسی فال عافیت کم دید
(دیوان ۱۷۴)

سالکای یزدی:

کسی تا کی کند شرب‌الیهود از بیم رسوایی؟
ایاغم پر کن، ای ساقی، که کاری با عسس دارم
(بیت اخیر نقل از وارسته، مصطلحات‌الشعراء)

غرض من فقط ذکر امکان خوانش دیگر است، وگرنه خودم شق نخست را هموارتر و بی‌نیاز از توجیهی از این‌گونه می‌دانم (چنان‌که علامت سؤال در متن نشان می‌دهد).

۷. نازکی: = شوخی، طیبت، بذله، و «ظرافت» در این بیت سعدی (که بعید نیست حافظ از آن تأثیر گرفته باشد):

تو بر سر قدر خویشتن باش و وقار بازی و ظرافت به ندیمان بگذار
(گلستان ۶۹)

معامله: ایهام: الف. داد و ستد (به قرینهٔ «فروختن») ب. امر، قضیه، معنی، موضوع؛ حافظ چند بار نظیر این ایهام را آورده است.

قزوینی بیت را ندارد، در حالی که سایه، نیساری و چندین طبع دیگر آن را دارند، و با شیوهٔ حافظ نیز سازگار است.

۸. سواد ـ بیاض: این‌دو نسبت به یکدیگر ایهام تضاد می‌یابند. سواد (سیاهی + مُسْوَدّه یا چرکنویس) و بیاض (سپیدی + مُبْیَضّه یا پاکنویس) پیداست تشبیه موی سیاه به سواد، و موی سپید به بیاض، تنها از جهت معنای لغوی این‌دو است، و نه معنای اصطلاحیِ یاد شده، زیرا چرکنویس و پاکنویس از نظر سیاهی مرکّب یکسان‌اند و تفاوتشان در پاکیزگی و پیراستگی است. «امیر روی به استادم کرد و گفت: طاهر را گفته بودم حدیث منشورِ [= حکم و فرمان ـ م] اِشراف تا با تو بگوید. آیا نسخت کرده آمده است؟ گفت: سوادی کرده‌ام، امروز بیاض کنند.» (تاریخ بیهقی ۱۸۰) سعدی، دربارهٔ اثر خود: «فصلی در همان روز اتفاق بیاض افتاد.» (گلستان ۵۴) سواد (پیش‌نویس) و بیاض (نسخهٔ اصلی و منقّح نامه) از اصطلاحات دیوانی است. (نک. انوری، اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۱۷۱، ۱۷۳.) در معین و دهخدا\در ذیل «سواد» معانیِ مذکور آمده، اما در ذیل «بیاض» همه‌چیز گفته شده بجز مبیضّه یا پاکنویس و نظایر اینها.

انتخاب: اصل معنای آن جدا کردن است. نَخْب = نزع، انتخاب = انتزاع (لسان‌العرب)

معنی بیت روشن است: وقتی روزگار سیاهی موی به پایان رسید و سپیدی جای آن را گرفت، هرچه بکوشند، از این سپیدی کاسته نخواهد شد. و اما اهل نظر، مضمون بیت را برگرفته از حکایت مرد دومو (= دارای موی جوگندمی) دانسته‌اند. شمس تبریزی: «یکی مزیِّنی [= آرایشگری ـ م] را گفت که تارهای موی سپید از محاسنم برچین. مزیّن نظر کرد موی سپید بسیار دید. ریشش ببرید به یکبار به مقراض و به دست او داد. گفت که: تو بگزین که من کار دارم.» (مقالات ۱۸۰) مولانا آن را به نظم آورده است:

آن یکی مرد دومو آمد شتاب — پیش یک آیینه‌دار مستطاب
گفت: از ریشم سپیدی کن جدا — که عروس نو گزیدم، ای فتیٰ
ریش او ببرید، کُل پیشش نهاد — گفت: تو بگزین، مرا کاری فتاد
(مثنوی ۳، ۷۸)

نیساری پس از این، بیت زیر را افزون دارد:

مرا به عهدشکن خوانده‌ای و می‌ترسم — که با تو روز قیامت همین خطاب رود

مطابق گزارش ایشان نسخ قدیمتر فاقد این بیت‌اند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۷۵۶.) بیت هم بس سست و بارد است، و از این بدتر، آن «به» ی ناشیانه است. آیا از حافظ برمی‌آید که بگوید: «مرا به عهدشکن خوانده‌ای»؟

۹. سلمان:

در میان من و تو هیچ نمانده‌ست حجاب ‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌ ور حجابیست ز من تا ز میان برخیزم

(دیوان ۲۱۶)

خود حافظ:

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست ‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌ تو خود حجاب خودی، حافظ، از میان برخیز

پرده: ایهام (معنی معروف + امر، مقوله، موضوع)

❋ ❋ ❋

سه بیت نخست در یک چیز کاملاً متفق است: مشکل معاملت با معشوقی که تکلیف عاشق با او و واکنشهایش مشخص نیست. آنگاه که عاشق به طمع قربت با او پیش می‌رود، با حرکتی نامنتظر مواجه می‌شود. جلوه یا تجلی او نیز سخت فریبنده و ناپایدار است: دیدار می‌نماید و پرهیز می‌کند. (در مورد مضمون بلاتکلیفی شاعر در برابر معشوقی با احوال ناپایدار و خلاف انتظار، مقایسه کنید با غزلهای ۱۵۱ و ۳۹۳.) بیت ۴ به نظر می‌رسد نتیجه‌گیری شاعر باشد از راهِ پر از آفت و مخافت عشق، که آنچه رفت فقط جزئی از آن است، و شتاب در این راه یعنی به سر درآمدن. بیت ۵ گرچه مضمون حباب و ترکیدن از غرور است ولی بعید است بدون رابطه با ماقبل باشد، زیرا یک روی مشکل سلوک در این طریقْ شتابزدگی است و روی دیگر خودفریبی و غرّگی به حاصل سلوک. بیت ۶ همان حکم بی‌خلاف همیشگی است: نیاز بردن در این راه، و دولت و سعادتی که به همراه دارد. از دو بیت بعد که بگذریم، بیت آخر از حیث محتوی، ملحق به آن شش بیت است: احتمال می‌دهم که مشکلات مطرح در ابیات پیشین، برخاسته از حجاب خود شاعر دانسته می‌شود، نه از سوی معشوق و کنشهای او. به هر حال، تنها بیتهای ۷ و ۸ دارای مضمونی جدا از کلّ پیکرهٔ شعر نشان می‌دهد. هردو بیت هم در وصف پیری است. این‌دو هم فقط در چهارچوب تنوع مضمونی (شیوهٔ مشهور شاعر) قابل ارزیابی است، و نه تناقص یا مغایرت با دیگر ابیات. البته اگر اصراری به جا انداختن آنها در ساختار شعر باشد می‌توان آنها را مثلاً به تجربه در عشق (در برابر آن شتابزدگی) و غیره توجیه کرد، ولی آیا اصلاً نیازی به این کار هست؟

۲۱۷

۱ از سر کوی تو هرکو به ملالت برود
نرود کارش و آخِر به خَجالت برود

۲ سالک از نور هدایت طلبد راه به دوست
که به جایی نرسد گر به ضَلالت برود

۳ گرُوِی آخر عمر از می و معشوق بگیر
حیف اوقات که یکسر به بَطالت برود

۴ ای دلیل دل گم‌گشته، خدا را، مددی
که غریب ار نبرد ره به دَلالت برود

۵ حکم مستوری و مستی همه بر خاتِمت است
کس ندانست که آخِر به چه حالت برود

۶ کاروانی که بود بدرقه‌اش حفظ خدای
به تجمّل بنشیند، به جلالت برود

۷ حافظ، از چشمهٔ حکمت به کف آور آبی
بو که از لوح دلت نقش جَهالت برود

۱. ملالت: (عربی: ملالة) = بیزاری، ملال (لسان‌العرب) بیزاری، افسردگی، اندوه، حزن (معین) در پارسی برابر با «ملال» است، بدون تفاوتی مشخص در معنی.

رفتن کار: از پیش رفتن کار، انجام یافتن آن؛ خود خواجه:... خامش مشو، که کار تو از ناله می‌رود (۲۱۸/۹) کار از تو می‌رود، نظری، ای دلیل راه... (۳۵۶/۵)

خَجالت: ساختهٔ پارسی‌زبانان است از مادّه‌ای عربی (خ ج ل) چون در زبان عربی چنین واژه‌ای وجود و استعمال ندارد و به جای آن از «خَجَل» (مصدر) یا «خِجلة» استفاده می‌شود. شایان توجه است که همین واژهٔ ظاهراً برساخته، در زبان ما آنچنان خوش افتاده که تقریباً تمامی شاعران و نثرنویسان ما همچون رودکی، سنایی، انوری، جمال‌الدین اصفهانی، خاقانی، ظهیر فاریابی، نظامی، عطار، مولانا، سعدی، حافظ، بیهقی، نصرالله منشی، سعد وراوینی و... آن را بیش یا کم به کار برده‌اند. استاد فقید، امیرحسن یزدگردی، در بحثی در این باره بر آن‌اند که: به رغم عدم وجود «خجالت»

در کتب لغت عرب، به دلیل استفادهٔ بزرگان ادب دری، استعمال آن بجا و رواست و در صحت آن بحثی نیست. («به دیدهٔ انصاف بنگریم»، ضمیمهٔ شمارهٔ ۵ و ۶ سال ۱۶ مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، اردیبهشت ۱۳۴۸، ص ۱۸.) حافظ جمعاً سه بار آن را به کار برده است.

۲. طلبد راه: قزوینی و سایه: ببرد راه، که مرجوح می‌نماید، به‌ویژه که نسخه‌های حاوی آن نسبتاً متأخر و از سال ۹۲۷ (خلخالی) به این سوی‌اند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۷۶۰.)

۳. گرو گرفتن: به نظر این نگارنده از افعالی است که معنی آن با تغییر حرف اضافه عوض می‌شود. این فعل با حذف حرف اضافهٔ «به» (= چیزی را به گرو گرفتن) دارای معنای معروف عموم است، اما در اینجا «گرو گرفتن از...» احتمالاً برابر است با «گرو بردن از...» = سَبَق بردن، پیشی گرفتن، غلبه کردن (دهخدا) «گرو گرفتن از» یا «گرو بردن از» در اصل به معنای بردنِ دست است در بازی و قمار و گرفتن گرویی و آنچه به عنوان شرط یا رِهان برای بازی قرار داده شده است (هرچند «گرو گرفتن» به این معنی در فرهنگهایی چون معین و دهخدا ذکر نشده است.) نکته‌ای که در اینجا باید بدان توجه داشت معنی «از» در این فعل در بیت حاضر است، بدین‌سان که شاعر نمی‌گوید «گرو را از خود می و معشوق بگیر» بلکه «از» ظاهراً یعنی «از جهتِ، از حیثِ یا: در خصوصِ» می و معشوق کامی بگیر، چون در غیر این صورت معنایی درست و محصّل از این عبارت فعلی برنخواهد آمد. گفتنی است ضبط قزوینی «کام خود آخر عمر» است و مأخوذ از نسخ نه چندان قدیمی، و بعید نیست که کاتبان این نسخه‌ها، مطابق روش رایج، وجهی را که به دلیل نکتهٔ مذکور در نظرشان مشکل می‌نموده و معنای درستی از آن درنمی‌یافته‌اند، به وجه ساده‌تر و مفهوم‌تر تغییر داده باشند.

و اما مضمون بیت دارای مشابهاتی در حافظ است چون:

ای دل، شباب رفت و نچیدی گلی ز عیش / پیرانه سر بکن هنری، ننگ و نام را

و:

به هرزه بی می و معشوق عمر می‌گذرد / بطالتم بس، از امروز کار خواهم کرد

۴. دلیل: = راهنما (نک. ح ۱۶۶/۷.) به دلیل اضافت آن به «دل» به نظر می‌رسد مراد نه راهنما و هدایتگر به معنی فردی بیرونی و متعیّن بلکه از مقولهٔ درونی یا مجرّد باشد، یا احتمالاً خطاب به خود محبوب در این عبارت استغاثه‌آمیز.

غریب: = سرگشته و گم‌کرده راه؛ ظاهراً کنایه از خود شاعر است.

در لخت دوم دو خوانش ممکن است: الف. «... ار نبرد ره به دلالت، برود» یعنی اگر دلالت و هدایت نیابد بدون فیض و بهره می‌ماند و در نتیجه با یأس (و یا چنان‌که در بیت ۲ گفته: به ضلالت) خواهد رفت. ب. «... ار نبرد ره، به دلالت برود» یعنی اگر خودْ راه نبرد، به مدد دلالت و هدایت راه خواهد برد. بعید هم نیست که ایهام ساختاری و با عمد و آگاهی شاعر بوده باشد. البته در مقام انتخاب، وجه اول ارجح می‌نماید، به‌دلیل لحن التماس و التجا در کلام.

۵. حافظ چند بار این اندیشه را به طرق مختلف مطرح کرده که: حکم انجامین در باب عمل و عاقبت عبد و طریقی که اختیار کرده، در نهایت نه به دست او بلکه از آنِ معبود است. پس نه مستوران (زاهدان) باید به طاعات خود غرّه شوند، و نه مستان از فرجام خویش بیمناک. گاهی تعیین راه را هم از همان‌کس می‌طلبد که همهٔ راهها در مآل به او ختم می‌شود:

مستور و مست، هردو چو از یک قبیله‌اند ما دل به عشوهٔ که دهیم؟ اختیار چیست؟

۶. بدرقه: (عربی: بَذْرَقَة) ابن‌دُرید آن را پارسی معرّب دانسته است. (جمهرة) ابن‌خالویه نیز چنین نظری دارد و می‌گوید: اعراب آن را معرّب کرده می‌گویند: «بَعَثَ‌السّلطانُ بذرقةً مع‌القافلة.» [= پادشاه نگهبانانی را با کاروان روانه کرد.] (تاج العروس من جواهر القاموس) بدرقةالحُجّاج یعنی عسکری که برای حفظ و حراست حاجیان با آنها می‌رفته است. (غنی، یادداشتها۵۷) ریشهٔ پارسی آن «پَهْرَه» pahra = پاس و محافظت؛ پهره‌دار = پاسدار و محافظت‌کننده (برهان، ذیل «پهره» و «پهره‌دار») اوستا pathra = حمایت؛ سنسکریت patra ایرانی باستان pāthraka پارسی میانه pahrag از ریشهٔ pā (y) = پاییدن، محافظت کردن، پاس داشتن، که «پاسبان» از آن است. «پهره‌دار» پیشگفته در بیت نزاری:

خلیل از بیم آن زنهارخواران مرتّب داشت جمعی پهره‌داران

(بیت به نقل از دهخدا)

(حسن‌دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی؛ معین، حاشیهٔ برهان)

در «تجمل» و «جلالت» به ترتیبْ جمال و جلال مندرج است که به طرزی ظریف این را القا می‌کند که: کاروانِ تحت حمایت حق، از جمال و جلال، هردو برخوردار است.

۷. حکمت: اینجا نه به معنی حکمت نظری یا فلسفه یا کلام و غیره بلکه آمیزه‌ای است از عشق و معرفت و عرفان.

آبی: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: جامی؛ البته سه نسخهٔ قدیمتر موجود مطابق

خانلری است. لذا بر ترجیح خانلری خرده و خللی وارد نیست، اما نسخه‌های حاوی «جامی» هم، اگرچه نه در حدّ آن سه نسخه، ولی به هر حال برخوردار از قدمت‌اند. (نک. نیساری، پیشین ۷۶۱.) سخن بنده این است که «آبی» بیت را بیشتر به دستوری اخلاقی متمایل می‌سازد، در حالی که «جامی» به آن رنگ عشق و مستی می‌زند، چنان‌که «حکمت» را در حافظ غالباً آمیخته بدان می‌بینیم، مثلاً این تنها «فلاطون خم‌نشین شراب» است که «سرّ حکمت به ما» می‌گوید. (۲۵۶/۵) و یا می‌فرماید «خرابم کن و گنج حکمت ببین» (ساقینامه) در هر حال، حکم کردن میان این دو وجه، کار آسانی نیست. آیا باید جانب معیارهای علمی را در ترجیح متن گرفت یا طرف عرف حافظ را؟ حکم شما کدام است؟

روی جلد: دکتر نورالدین و نگار زرین‌کلک

